



ما بعد صدمة الجديد: أعمال محورية أعادت تعريف وتشكيل الفن المعاصر

د. لينا محمد علي أحمد قطان

قسم الرسم والفنون، كلية التصميم والفنون، جامعة جدة، المملكة العربية السعودية
البريد الإلكتروني: Lina.m.kattan@gmail.com

الملخص

يتناول البحث المسار الفوضوي للفن الغربي المعاصر للفترة بعد 1990، ويحلل الأعمال الفنية التي تتحدى بشكل أساسي المعايير الجمالية والاجتماعية والثقافية. وبالاستناد إلى نقد روبرت هيوز في "صدمة الجديد"، يحدد البحث بعض الأعمال المحورية التي أشعلت ثورات كبيرة في الأسلوب والموضوع. توطر هذا البحث أفكار هيوز الأساسية، من حيث إن الحداثة كانت مشروعاً حيوياً وناقداً لنفسه لوصف تجربة القرن العشرين المضطربة، من "جنة الميكانيكا" المتفائلة إلى "سنوات السخرية والاحتجاج" اللاحقة. وتتمحور مشكلة البحث في الكيفية التي يحدد إطار هيوز المراحل الأساسية للاضطراب الفني، وكيف ساعدت الوسائط الجديدة الفنانين المعاصرين في تحييد "الصدمة" ومقاومتها. يهدف البحث إلى تحليل إطار هيوز النظري وتطبيقه لتحليل الأعمال الفنية المحورية التي أحدثت الفوضى المجتمعية. ويعتمد البحث المنهجية الكيفية والنقدية، ودراسة حالة مقارنة لبعض أعمال الفن المعاصر الصادمة، من حيث التفسير البصري والسياقي للعوامل المادية والاجتماعية. ويخلص البحث إلى أن الفن الفوضوي المعاصر يفحص باستمرار علاقته مع الجمهور، والتاريخ الفني الراسخ. فالأعمال التي تبقى هي تلك التي تجبر على إعادة تقييم الحقائق الجمالية والاجتماعية، مما يثبت أن المهمة الأساسية للفن، من حيث التشكيك في الهياكل البنيوية الراسخة ومقاومتها، لا تزال قوة أساسية وحيوية في الخطاب الثقافي.

الكلمات المفتاحية: صدمة الجديد، الفن الفوضوي، الفن المعاصر، روبرت هيوز، فن الأداء، الفنون التركيبية.

Beyond “The Shock of the New”: Pivotal Works That Redefined and Shaped Contemporary Art

Dr. Lina Mohammedali Ahmed Kattan
Drawing & Arts Department, College of Art & Design, University of Jeddah,
Saudi Arabia
Email: Lina.m.kattan@gmail.com

ABSTRACT

This research investigates the disruptive trajectory of art from 1990, analyzing artworks that fundamentally challenged aesthetic, social, and cultural norms. Inspired by Robert Hughes’ critique, *The Shock of the New*, the research identifies pivotal works that sparked revolutions in style and subject-matter. It is based on Hughes’ core ideas - that Modernism was a vital, self-critical project describing the turbulent 20th-century experience, from the optimistic “Mechanical Paradise” to subsequent “years of irony and protest.” The research problem revolves around how Hughes’ framework defines the fundamental stages of artistic disruption, and how the new media of contemporary artists have helped to neutralize and resist “the shock.” It aims to analyze pivotal artworks that caused disruption. The research adopts a qualitative and critical methodology, and comparative case studies of selected contemporary artworks, in terms of the visual and contextual interpretation of the material and social factors. It concludes that shockingly disruptive art consistently interrogates its own relationship with the audience, and established history. The works that endure are those that successfully force a re-evaluation of aesthetic and social truths, demonstrating that art’s task, to question and resist established power structures, and remains an essential and vital force in cultural dialogue.

Keywords: Shock of the New, Disruptive Art, Contemporary Art, Robert Hughes, Performance Art, and Art Installations.



المشكلة البحثية:

يقوم البحث على دراسة آليات تحطيم الأيقونات الفنية، وتحديد الأعمال المحورية التي أشعلت ثورات كبيرة في الأسلوب والمواضيع. توّطر أفكار روبرت هيوز (Robert Hughes) الأساسية هذا البحث، خاصة فكرة أن الحداثة كانت مشروعاً حيويّاً وناقداً للذات. ويسعى كذلك لوصف تجربة نهايات القرن العشرين المضطربة، حيث ألغيت "جنة الميكانيكا" (Mechanical Paradise) المتفائلة للتقنية الحديثة، بسبب الحرب والسنوات اللاحقة من السخرية والاحتجاج.

تتمحور مشكلة البحث في الكيفية التي يحدد إطار هيوز بها المراحل الأساسية للاضطراب الفني، وكيف ساعدت الوسائط الجديدة الفنانين المعاصرين في تحييد "الصدمة" ومقاومتها. ويسعى هذا البحث للإجابة عن التساؤلات التالية:

- ما مدى إمكانية تطبيق الفكر النقدي لهيوز حول فوضوية الفن الحديث على تطورات الفن الغربي المعاصر؟
- ما هي المعايير الجمالية والاجتماعية التي تحدتتها بعض الأعمال المحورية التي أعادت تعريف وتشكيل "الفن" اليوم؟
- كيف وظّف الفنانون (بعد عام 1990) الوسائط الجديدة والإستراتيجيات التصادمية في أعمال الفن المعاصر (فكراً وأسلوباً)؟
- هل يمكن اعتبار المبدأ الفوضوي للفن الحديث إرثاً للفن المعاصر، ليستمر فن القرن الحادي والعشرين قوة فاعلة للحوار النقدي؟

أهداف البحث:

- تطبيق الإطار النقدي لروبرت هيوز: "صدمة الجديد" على تطورات الفن المعاصر.
- تحديد الأعمال الفنية المحورية والأكثر اضطراباً في الفترة ما بعد (1990) بناءً على تحدياتها للمعايير الجمالية والاجتماعية التقليدية أو "الصدمة".
- مناقشة انتقال فوضوية الحداثة إلى الفن المعاصر والمتمثلة في مفهوم "ما وراء الإطار"، من حيث توظيف الفنانين للوسائط الجديدة (فنون الأداء، والتجهيز والتركييب في الفراغ، والفن الرقمي، وغيرها).

منهجية البحث:

- التحليل النصي لنقد هيوز حول "صدمة الجديد" لتأسيس الإطار النظري والمصطلحات الفنية.
- دراسة الحالة: لمختارات من الأعمال الفنية المحورية للفترة ما بعد 1990 أو عصر "ما وراء الإطار" (تستند هذه الاختيارات إلى القراءة النقدية، ورد الفعل الموثق للجمهور "وتأثير" "الصدمة" على الممارسة الفنية اللاحقة).
- المراجعة التوثيقية: يستند التحليل إلى المصادر الأولية (بيانات الفنانين، والأدبيات النقدية الثانوية، والدراسات الأكاديمية) لتفسير الاستجابة الجمالية للأعمال الفنية المختارة.



مقدمة

هناك شيءٌ مريح في الأعمال الفنية التي تبدو مألوفة للمتلقى: تبدو الأشياء المصورة واقعية وتُظهر المهارة التقنية للفنان. لكن في مرحلة ما من التاريخ، تغير الفن، وأصبحت كثير من الأعمال الآن لا تشبه شيئاً يمكن التعرف عليه؛ وغالباً ما يكون قبيحاً، أو صادماً، مُربكاً، فوضوياً أو حتى فظاً. بالإضافة إلى ذلك، أحياناً يستخدم الفنان مواداً غير متوقعة في صنعها. كل ذلك يمكن أن يكون مُحيراً ومُحبطاً للغاية. فماذا حدث للطلاء الزيتي والمنحوتات الرخامية: فن يمكننا الوقوف أمامه وفهمه فوراً؟ متى تغير ولماذا؟ من قرر أنه يمكن أن يتغير؟ ولماذا أصبح من الصعب فهم الكثير من الفن المعاصر؟ هل كل هذا هراء؟ هل يضحك علينا الفنانون؟ وما الخطأ في الأشياء المألوفة؟ يستكشف هذا البحث كل ذلك عن طريق تحليل مختارات من الأعمال الفنية الثورية التي أنتجت منذ تسعينات القرن العشرين والتي تركت أثراً في عالم الفن وغيرت مسار تاريخ الفن المعاصر. كما ويسلط الضوء على بعض الفنانين الذين أحدثوا موجات "صدمة" في عالم الفن، ولماذا فعلوا ذلك، وكيف ولماذا كان ذلك مهماً.

بأسلوبه الدقيق والواقعي في الرسم، كان الفنان الفرنسي جان-لويس ميسونييه (Jean-Louis Meissonier) رساماً مشهوراً للتاريخ العسكري وكانت أعماله ثرية للغاية من حيث الموضوع والأسلوب الفني. رسم ميسونييه مشهداً لنابليون (Napoleon) وجنوده بعد خمسين عاماً من الحدث، لكن الموضوع والواقعية كانا محل إعجاب كبير، ونالت لوحته "الحملة الفرنسية" (Campagne de France) عام 1864 شهرةً كبيرةً آنذاك. (Musées d'Orsay, 2025) وبينما كان يحظى بالثناء والمكافآت المالية، كان فنانون مثل بول سيزان (Paul Cézanne) بالكاد يكسبون من لوحاتهم. في العام 1865 وبعد خمسين عاماً من لوحة ميسونييه وبنفس المقاس تقريباً، أنتج سيزان لوحته بعنوان "طبيعة صامتة مع الخبز والبيض" (Still Life with Bread and Eggs). (Cincinnati Art Museum, 2025). في البداية لم تحظ بمثل ما حظيت لوحة ميسونييه من التقدير، فقد كان يسخر الجمهور منه ويتجاهله؛ لكن لاحقاً أصبح فن سيزان محل تقدير، بينما ميسونييه كاد يُنسى.

المبحث الأول: الثورة الفنية الحديثة

إن ابتكار التقنيات والأدوات الجديدة، وتغير المعتقدات، والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية كلها تؤثر على طرق تعبير الفنان عن نفسه وعن العالم المحيط به. وفي فترات مختلفة وفي مناطق متنوعة من العالم، أبدع الفنانون بطرق معينة ولأسباب محددة. على سبيل المثال، ابتكر المصريون القدماء فناً يبدو تخطيطياً؛ وذلك لأنه كان يهدف إلى توضيح معنى الحياة البشرية والعالم الأخرى بقدر الإمكان، وليس لأن الفنانين لا يستطيعون الرسم أو النحت "بشكل طبيعي" (Naturalistically)، لأنه كان يعمل كدليل تعليمات الروح في الحياة الأخرى. (The Art Story, 2025) في المقابل وخلال عصر النهضة، كان الفن أكثر طبيعية وتناغماً، ومتبعاً لأفكار وأشكال الفن الإغريقي والروماني، ومعبراً عن مفاهيم الإنسانية التي تُولي أهمية قصوى لقيمة الإنسان ومثاليته الدنيوية. (Ahmed, 2024) وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، سعى "الانطباعيون" (Impressionists) لالتقاط لحظات عابرة من الحياة اليومية، فبدت لوحاتهم آنذاك فوضوية وغير متماسكة مع النهج الأكاديمي الفني السائد، لكن نهجهم تطور فقط بفضل أحدث التقنيات والأفكار التي قدمها الفنانون الذين سبقوهم. (Venturi, 1941)

يتأثر الفن دائماً بمجتمعه وثقافة عصره، حيث غالباً ما يعكس الفنانون - سواء أكان عن قصد أم دون قصد - ما يحدث حولهم؛ فمعظم الفنانين ولو بشكل بسيط، يسعون بطبيعتهم لأن يكونوا أصليين. وعلى الرغم من التغير المستمر للفن عموماً، إلا أن الأساليب في الدول الغربية تغيرت بشكل جذري وملحوظ وبسرعة أكبر من ذي قبل، خصوصاً منذ نهايات القرن التاسع عشر؛ وذلك بعد التغيرات الاجتماعية والسياسية والتقنية. ففي ذلك الحين، ظهرت حركتان تعد كل منهما حركة فنية رئيسية: الكلاسيكية الجديدة (Neoclassicism)، التي استلهمت مواضيعها من مستجدات التنقيب في المدن الرومانية القديمة في بومبي (Pompeii) وهيركولانيوم (Herculaneum)؛ والرومانسية (Romanticism) التي دافعت عن الحرية الفردية، وشجعت على الفكر المستقل والتشكيك في السلطة، مما أدى في النهاية إلى رد فعل الفنانين ضد القواعد والتوقعات الأكاديمية الراسخة لقرون. (Deborah & Gustlin, n.d.)



المبحث الثاني: مفهوم "صدمة الجديد"

يقدم كتاب روبرت هيوز (Robert Hughes) بعنوان "صدمة الجديد" (The Shock of the New) في نسخته الأولى عام 1981، تاريخاً نقدياً للفن الحديث كرد فعل على التغيرات التقنية الحديثة والاجتماعية والسياسية السريعة (من أواخر القرن التاسع عشر حتى أواخر القرن العشرين). (Foote, 1981) ويتناول نقد هيوز للفن الحديث بعض الأفكار الجوهرية، حيث يرى الحداثة وكأنها "صدمة" تقنية. (Hughes, 1991) ويوضح كيف أن التصنيع، والآلات، والسرعة، والتصوير الفوتوغرافي، والإنتاج الكمي غير بشكل جذري ما يمكن للفنانين فعله وما تعنيه الصورة الفنية. الفن الحديث، بالنسبة له، ليس أسلوباً، بل هو رد فعل (متحمس أحياناً، ونقدي أحياناً أخرى) على هذه الصدمة التقنية والحضرية الجديدة. (Hughes, 1991) ويتتبع ذلك ابتداءً من الحركة الانطباعية (مواضيع التطور المدني والسكك الحديدية)، ومروراً بالمستقبلية (Futurism) واحتفائها بالسرعة والآلات، والبنائية (Constructivism)، والسريالية (Surrealism)، والبوب (Pop Art)، وما بعدها. (Hughes, 1991)

ومن أفكار هيوز أيضاً، نهاية استخدام "المنظور ذي النقطة الواحدة" (Single-Point Perspective) و "المشاهد ذات الصبغة الإلهية" (God-Like Spectator). ويجادل بأن منظور عصر النهضة يفترض وجهة نظر واحدة، وثابتة، وقوية للغاية؛ بينما يكسر الفن الحديث هذا عن طريق تفكيك الزمان والمكان - كما فعلت التكعيبية (Cubism)، والكولاج (Collage)، والتجريد (Abstraction). (Hughes, 1991) فهذا يحطم اليقينيّات القديمة حول الواقع والذاتية. إضافةً إلى ذلك، شكك هيوز في تقدمية الحداثة، والفن الطليعي (Avant-Garde) وفي تفوقه أخلاقياً؛ لذا، يربط إخفاقات بعض المثاليات الحداثيّة بقسوة القرن العشرين، بسبب الحرب، و"الشمولية" (Totalitarianism)، ويكرر بأن التقنية الحديثة و"الجديد" متناقضان وغير محررين بطبيعتهما. (Hughes, 1991)

ومن أفكاره أيضاً، أن الفن الحديث قد تأثر بالتغير الهائل في وسائل الإعلام الجماهيرية (Mass Media) والمشهد البصري (Spectacle) وتآكل "الهالة" (Aura). (Hughes, 1991) فبينما حذر والتر بنيامين (Walter Benjamin) من "فقدان الهالة" في الفن الحديث، يوضح هيوز كيف يُغيّر التلفاز والإعلانات التجارية والثقافة الجماهيرية طريقة استقبال الفن، حيث تنتشر الصور كسبلع وعرض بصري، وعلى أساسها يتوافق عالم الفن بشكل متزايد مع الأسواق والدعاية والسياحة. (Conty, 2013) وينتقد هيوز مفهوم الفن بين الأصالة والثقافة الاستهلاكية، وكيف أصبحت بعض أعمال الفن المعاصر "أسلوباً" متصنعاً مدفوعاً بالسوق الفنية واقتصادياتها بدلاً من الانخراط الحقيقي مع الواقع الحي: فما يراه خطراً هو أن يصبح الفن مجرد منتج فاخر آخر ضمن نظام الرأسمالية الغربية. (Hughes, 1991)

المبحث الثالث: مفهوم "ما وراء الإطار" – فترة ما بعد 1990

في الفن المعاصر، يُطرح مفهوم "ما وراء الإطار" (Beyond the Frame) بوصفه تجاوزاً واعياً للحدود التقليدية للعمل الفني، ليس فقط من حيث كسر إطار اللوحة أو حدود المنحوتة، بل من حيث توسيع مجال الفن ليشمل الفراغ، والزمن، والجمهور، والبنى الاجتماعية والتقنية المحيطة بالعمل. (Eclectic Gallery, 2024) وفي سياق مفهوم ما بعد "صدمة الجديد"، لم يعد "الجديد" يقاس بالشكل أو الأسلوب الفني فقط، بل بقدرة العمل على اختراق إطاره المؤسسي والمادي ليشتبك مع الواقع، مثل: أعمال تركيبية وممارسات مفهومية ومشروعات "فنون ما بعد الإنترنت" التي تمتد إلى المساحات الحضرية، والمنصات الرقمية، وخبرات المتلقي اليومية. وفي هذا السياق، تصبح الأعمال المحورية التي أعادت تعريف وتشكيل الفن المعاصر هي تلك التي كسرت الإطار بوصفه حداً بين "الفن" و"العالم"، وحوّلت العمل إلى منظومة علاقات وسياقات. (Eclectic Gallery, 2024) أي أنها نقلت مركز الثقل من الكائن الفني المغلق إلى شبكة أوسع من العلاقات المادية والرقمية والاجتماعية، وهو ما يمهد لقراءة تحولات الفن السعودي المعاصر ضمن أفق يتجاوز الإطار المحلي والمادي إلى فضاء شبكي وعابر للسياقات.



مع انتشار الإنترنت، شهد العقد الأخير من القرن العشرين زيادةً في استخدام التصوير الفوتوغرافي وفن الفيديو والفن الرقمي. فما كان يُعتبر فناً لفترة طويلة تغير جذرياً، حيث لم يعد الرسم والنحت بالشكل التقليدي هو "القاعدة" (Norm). في عام 1997، أقيم معرض في "الأكاديمية الملكية بلندن"، لمجموعة من أعمال الفن المعاصر التي يملكها المقتني الفني تشارلز ساتشي (Charles Saatchi)، حيث عرض 110 عملاً لاثنتين وأربعين فناناً، وكان بعنوان "إحساس: فنانون بريطانيون شباب من مجموعة ساتشي" (Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection). منذ البداية، أثار المعرض جدلاً كبيراً وضجة إعلامية بسبب مضمون الأعمال التي تناولت مواضيع مسكوت عنها في المجتمع (Taboos). وصف الإعلام المعرض بأنه تعليق بارد على "صور دموية لأطراف مقطعة ومواد إباحية صريحة"، ونتيجة لذلك، حضر المعرض 300,000 زائر، وهو رقم قياسي لزوار المعارض. (BBC News, 1997)

من اللوحات التي أثارت الكثير من الغضب والجدل، كانت صورة قاتلة الأطفال مايرا هندلي (Myra Hindley) للفنان ماركوس هارفي (Marcus Harvey)، والتي أنشأها الفنان من بصمات أيدي الأطفال. (Hattenstone, 2009) وإثر ذلك، نُظمت الاحتجاجات، ورمى العامة الحجارة عبر النافذة، وبعضهم ألقى الحبر والبيض على الصورة، كما واستقال ثلاثة أكاديميين بسببها؛ ومع ذلك، بقيت اللوحة معلقة. (Hattenstone, 2009)

بعد عامين، انتقل معرض "إحساس" إلى نيويورك، ومرةً أخرى واجه معارضة قوية، لكن هذه المرة تمحور الجدل حول عمل لكريس أوفيلي (Chris Ofili)، بعنوان "السيدة العذراء المقدسة" (The Holy Virgin Mary) (1996)، والذي كان عبارة عن صورة لمادونا مزينة بالبروث ومغطاة بطبقة من الريزن ومحاطة بصور صغيرة مجمعة لأعضاء تناسلية نسائية من مجلات إباحية. (Kinsella, 2018) وكما حدث مع معرض لندن، أدى المعرض إلى احتجاجات واستقالات وأعمدة مناهضة في الصحف، بما في ذلك قضية قضائية بين العمدة ومجموعات كاثوليكية ضد المعرض؛ كما قام معلم متقاعد بإلقاء الطلاء الأبيض على العمل. (Kinsella, 2018)

تتاول الفنانون في المعرض مواضيع متنوعة، تتراوح بين الثقافة المعاصرة والشعبية، والهوية، والسياسة، والنسوية، والعنصرية، والفناء، والذاكرة، والطبقة؛ كما عكست أعمالهم العديد من التغيرات المجتمعية التي حدثت على مدى قرن من الزمان. ومن أمثلة المعروضات: قرش داميان هيرست (Damien Hirst)، بعنوان: "استحالة الموت الجسدية في عقل شخص حي" (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living) (1991)؛ وخيمة الفنانة تريسي إمين (Tracey Emin) بعنوان: "كل من ضاجعت من 1963 إلى 1995" (Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995)؛ والصورة الذاتية للفنان مارك كوين (Marc Quinn) والمصنوعة من دمه المتجمد؛ ودمى أطفال مزروع على رؤوسهم أعضاء تناسلية للفنانين جيك ودينوس تشابمان (Jake and Dinos Chapman). (The Brooklyn Museum, 1999)

مع بزوغ القرن الحادي والعشرين، بدت حدود الفن تتسع أكثر من أي وقت مضى. ومع ظهور نظريات وممارسات جديدة، يستمر الفن في التحرك بشكل دراماتيكي. غالباً ما يعمل فنانون القرن الجديد بطرق ديناميكية، فيغيرون ممارساتهم وتقنياتهم، مستلهمين صور ومواد ومفاهيم أعمالهم من مجالات ثقافية متنوعة، ومُبتدعين عن الممارسات التقليدية. ولا يميّز معظم الفنانين المعاصرين بشكل صريح بين الفن الراقى (High Art) والثقافة الشعبية (Pop Culture)، في حين توفر التقنيات الجديدة فرصاً وتحديات جديدة.

وأحد أكثر الاتجاهات وضوحاً في الفن المعاصر هو أنه "الفن التشاركي" (Participatory)، حيث يشجع المتلقي على التفاعل ولا يستكمل العمل إلا بهذه المشاركة. وفي تحدي التوقعات، ابتعد العديد من الفنانين أكثر عن الفن التقليدي أكثر من أي وقت مضى؛ يعلق أو يحتج على جوانب شخصية، أو ثقافية، أو سياسية، أو غيرها من جوانب الحياة؛ وبعضهم يطلق تصريحات جريئة. وكالعادة، يركز الفنانون عادة على تجاربهم وهوياتهم الخاصة.

في الفقرات التالية نستعرض أبرز فناني "ما وراء الإطار" وأهم أعمالهم التي أحدثت موجات "صدمة" في عالم الفن المعاصر:



● داميان هيرست (Damein Hirst)، "استحالة تصوّر الموت في ذهن الكائن الحي" (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living)، 1991

زادت شهرة هيرست في عام 1991 عندما دفع له مقتني الأعمال الفنية ساتشي لإنتاج العمل التركيبي لقرش ميت ومعلّق في خزان من الفورمالديهايد (Formaldehyde). (Stañska, 2025). غالباً ما كان الموت موضوعاً مركزياً في أعمال هيرست، مما يعكس اهتمامه بفكرة الفناء وتردد البشر في مواجهتها. واستمر في التعبير عن هذا الموضوع بتركيبات إضافية لحيوانات ميتة، بما في ذلك الأبقار المقطعة وجثث مصابة بالبرقعات؛ وبسببها تعرض لكثير من الانتقادات اللاذعة بسبب الإثارة التي يقدمها فنه.

رغم مفهومه الصادم، يتشابه هذا العمل مع تقاليد فنية في الماضي، مثل "لوحات التذكير بالموت" (Memento Mori) أو "لوحات التذكير بالزوال" (Vanitas) المنتشرة عبر الثقافة الأوروبية التقليدية. جاءت فكرة هيرست من "الخوف من أن يكون كل شيء في الحياة هشاً جداً." (Invaluable, 2023) بالإضافة إلى ذلك، يمثل القرش نفسه مفهوم الحياة والموت: القرش مات، لكن لو كان حياً وقريباً من المتلقي، لكان حينها سيواجه موته. وعلى مستوى آخر، القرب من "قرش النمر" الضخم المعلق في سائل هو أمر لا يختبره معظم الناس، لذا فهو يُجبر المتلقي على مواجهة مخاوفه الخاصة. يقف أمام السمكة الضخمة، ويغمره كبر حجمها كما لو كان معرضاً للخطر في وسط البحر. يؤكد هذا العمل التركيبي على هشاشة الحياة الزائلة، وأن الجميع حتى أولئك الذين يبدوون أقوى، لن يستطيعوا الدفاع عن أنفسهم أو الفرار من مصيرهم. ويشرح هيرست أنه يريد "صنع مجسم فني حيث يتم احتواء الهشاشة... حين تتواجد في فضائها الخاص." (Invaluable, 2023)

كلف القرش الأصلي مبلغ 6000 جنيه إسترليني، وتم اصطيداه في كوينزلاند (Queensland)، وقتل على يد صياد متخصص، ويقول هيرست إنه طلب شيئاً "كبيراً بما يكفي ليأكله." (Stañska, 2025) وصرّح هيرست عن مفهومه: "أنت تحاول تجنب [الموت]، لكنه أمر كبير جداً لدرجة أنك لا تستطيع. هذا هو الأمر المخيف، أليس كذلك؟" (Stañska, 2025) يبدو الفم الواسع والمفتوح مقلّماً وخطيراً، ويعزّز ذلك معرفة المتلقي بالسلوك المتوحش لأسماك القرش، فغالباً ما ينظر إليها على أنها تجسيد للموت. تحدّق عينا هذه السمكة في المشاهدين، بنظرة بلا جفون ومُربكة. ينقل هذا العمل التركيبي لحظة متوقفة ومعلّقة في الزمن: القرش ميت، لكنه يبدو كما لو كان حياً.

في عام 1917، عندما عرض رائد "الدادائية" (Dadaism) الفنان مارسيل دوشان (Marcel Duchamp) مجبولة وصرّح بأن العمل الفني يكتمل بواسطة المشاهد؛ ووظف مفهوم "الأشياء الجاهزة الصنع" (Readymades) للتعبير عن أفكاره الخاصة لتحدي مفهوم الفن في نظر المتلقي والعامّة. (Invaluable, 2023) وتأثراً بهذا العمل، طوّر هيرست أفكار دوشان، مُستبدلاً شيئاً عادياً بشيء صادم، عمداً. باستخدام سمكة قرش مغمورة في السائل، يوحي العمل التركيبي بالحركة، وكأننا نراقبه في موطنه الطبيعي. وعند النظر للحوض من بعيد، يتخيّل للمتلقي بأن السمكة حية وتسبح. وعند الاقتراب من العمل، يتضح أنه مجرد تركيب ثابت تماماً؛ والقرش محفوظ فيه، لكن يعطي سكونه الكامل طابعاً مخيفاً ومربكاً. من منظور هيوز، يمكن قراءة عمل هيرست بوصفه تجسيدا متطرفاً لفكرة "الحدث المتأخرة" التي تحوّل الصدمة إلى "سلعة" (Commodity). (Hughes, 1991) فالجسد الضخم لسمكة القرش، يجمع بين إرث متحف التاريخ الطبيعي وصناعة الفُرجة في سوق الفن. هنا تلتقي "الهالة" (Aura) أو الموت والرهبنة مع اقتصاد استعراضي يقمّ الرعب كمنتج قابل للتداول عبر المزادات. وفي لغة هيوز عن "التفاهة" (Triviality) و"السوق"، يُعيد العمل تعريف الصدمة الحدائنية: فلم تعد صدمة "التجريد" أو "تفكيك المنظور"، بل صدمة الجسد الميت وقد صار أيقونة برّاقة داخل نظام استهلاكي؛ صدمة يختلط فيها سؤال الموت بأسئلة القيمة السوقية، ما يجعل العمل نموذجاً لفن يختبر حدود التلقّي بين الرعب الحقيقي وصدمة مُصمّمة للاستهلاك.

● منى حاطوم (Mona Hatoum)، "جملة ضوئية" (Light Sentence)، 1992

بالاستناد إلى تجاربها الشخصية كنقاط انطلاق لأعمالها الفنية، يستكشف فن حاطوم مواضيع مثل: التحديات والتناقضات والصراعات الإنسانية المتعلقة بالتمييز العنصري أو الظلم أو مشاعر عدم الانتماء؛ وبعد الثمانينات



وجهت اهتمامها إلى الأعمال التركيبية والمنحوتات. ومؤخراً تعتمد على وسائط غير تقليدية، بما في ذلك الأدوات المنزلية أو الصناعية الكبيرة، لتخلق تركيبات فنية ذات تناقضات مقلقة واستدلالات بصريّة مشوّمة تدعو للتأمل الفردي.

تستخدم حاطوم الضوء المتحرك والظلال والشبكات لزعزعة المساحة التي يشغلها العمل التركيبي "جملة ضوئية" (Light Silence) عام 1992؛ وهو عمل مصمم عمداً للتفسير المفتوح، ويهدف إلى دعوة المتلقي للمشاركة وتوجيه فكره نحو قضايا عدم الاستقرار والصراع الموجود في العالم اليوم. يتكون هذا العمل من أقفاص شبكية صغيرة مكسدة تملأ المكان ومضاءة بمصباح واحد يرتفع وينخفض ببطء في مركز التركيب، ويتغير مظهره باستمرار عن طريق الظلال التي تتداخل وتمتد وتكبر وتضغّر. ومن خلال ذلك، تبدو الأقفاص أحياناً وكأنها تحيط بالمشاهدين، مما يخلق شعوراً بالحصر الشخصي والارتباك، ثم تتقلص لتحرّر المشاهد مرة أخرى. بالإضافة إلى ذلك، يذكّر وجود مصباح كهربائي وحيد ومتحرك بضوء السجون. اعتماداً على التجربة الشخصية للمتلقي، سيفسر كل فرد هذه التجربة بشكل مختلف، لذا يبقى العمل غامضاً. على سبيل المثال، قد يشعر بعض المشاهدين بأنهم محاصرون، وقد يكون ذلك نابعاً من القيود التي واجهوها في تجاربهم الحياتية، أو بسبب الحرب أو الصراعات السياسية الأخرى. أو قد يشعرون بأنهم محاصرون بسبب إعاقة جسدية أو عقلية، أو في بيئة منزلية أو علاقة سامة، أو قد يتذكر بعض المشاهدين السجن الفعلي.

نشأت حاطوم في بيروت، تلك المدينة المتعددة الثقافات، حيث درست أولاً في مدرسة فرنسية، ثم في إيطالية، قبل أن تواصل دراستها في جامعة أمريكية. (Coxhead, 2015) هذا التعرض المبكر للغات والأنظمة التعليمية المتعددة عرضها لمزيج متنوع من التأثيرات الثقافية حتى قبل مغادرتها لبنان، مُجسّدة حالة "ما بعد استعمارية" (Post-Colonialism)، حيث تنتج هذه التيارات الثقافية المتنوعة نفسية مُعقدة ومتعددة الطبقات. ونتيجة لتقلباتها في العيش بين الدول العربية والغربية، أدى إلى صناعة تجربة ثقافية هجينة ووجود متعدد الأوجه يعكس بوضوح في التنوع الشكلي والأساليب المتعددة الظاهرة في أعمالها. (Coxhead, 2015) عند وصولها إلى إنجلترا في أواخر السبعينيات، كان أحد أولى جوانب حياتها التي لفتت انتباهها هو الحضور الشامل للمراقبة والشعور بأنها تحت مراقبة مستمرة من قبل الدولة، وأدى انخراطها مع مجموعات نسوية خلال تلك الفترة إلى استجواب علاقات السلطة أولاً على أساس الجنسين ثم ضمن العلاقات العرقية.

هنا يلتقي هاجس "المراقبة والسيطرة" (الذي رأى هيويز أنه أحد وجوه "الحدائث السلطوية") مع حساسية "ما بعد استعمارية" وتجريبية في التعامل مع الفراغ. (Hughes, 1991) تُلقي المصاييح المعلقة ظلالاً متحركة على الجدران، لتحوّل الفراغ المعماري إلى شبكة من الخطوط السجنية: الجسد الغائب حاضر عبر إحساس المتلقي بالحصر والاهتزاز وانعدام الاستقرار. لو قرأ هيويز هذا العمل ضمن نقده "الجثة الميكانيكا"، لربطه بفكرة أن الحدائث لم تُعد بالتحرّر فقط، بل أنتجت أيضاً أنظمة مراقبة دقيقة تؤنث الحياة اليومية. تُعيد حاطوم تشكيل مفهوم "الإطار"؛ فالعمل ليس لوحة، بل مصيدة ضوء ووقت وحركة، تُفجّر في ذهن المتلقي وعياً بالعلاقة غير المتوازنة بين الفرد والبنية السلطوية، وتُذكّر بأن صدمة المعاصرة ليست مجرد صدمة الشكل، بل صدمة الوجود تحت عين لا تنام.

● جيني سافيل (Jenny Saville)، "جسد مُسند" (Propped)، 1992

عندما عرضت سافيل لأول مرة في إدنبرة عام 1992، أثارت أعمالها الذاتية العارية الكثير من الجدل، وبالتالي أدت إلى شهرتها الواسعة. وعلى عكس التمثيلات الذكورية التقليدية للشكل الأنثوي في الفنون الغربية، قدّمت سافيل صوراً للمرأة بطريقة غير مسبقة: لقطات قريبة جداً من الجسد، وغير جذابة، ومطلية بطلاءين سميك (Impasto) وسائل (Fluid)، مع تفاصيل دقيقة من الألوان والخريشات المكتوبة فوق كتل اللحم المرقت (Mottled Flesh)؛ لذا شجعت أعمالها المقتني الفني ساتشي على شرائها كلها. (Sotheby's, 2025) في "جسد مُسند"، تطرح سافيل تساؤلات حول مفاهيم الجمال، خاصة المفهوم الشائع حول النفور من السمنة وفرط البدانة (للرأة على وجه الخصوص). وقامت بخدش سطح اللوحة لتكتب اقتباسات من مقال للنسوية الفرنسية لوس إيرغاري (Luce Irigaray)، الذي يناقش طرق التفاعل بين الرجال والنساء في المجتمع المعاصر.



(Cohen, 2018) وتشير المقالة إلى أن الرجال يستخدمون النساء كمرايا لإرضاء نرجسيتهم، ونتيجةً لذلك، تشعر العديد من النساء بأنهن بلا صوت، وغير مرئيات، لذا صمّنت بسبب هذه الهيمنة الذكورية. يعتبر الموضوع الرئيس لجميع الأعمال المبكرة لساقيل هو نفسها، لكنها كانت تبالغ في رسم شكلها، كما في هذا العمل. ويرجع ذلك جزئياً إلى أنها رسامة في عالم يُهيمن عليه الفنانون الرجال، فعمدت إلى تصوير هذا الموضوع من منظور يختلف عن منظور الفنان الرجل. هذه المرأة العارية التي تقف أمام المرأة لديها قوة واستقلالية؛ ومع ذلك، فإن رسالة تحرير المرأة تتلاشى في كراهية الشكل الأنثوي لذاته. وكلمات الاقتباس المخدوشة على السطح مكتوبة بالمقلوب وغير مقروءة للمشاهدين. للوهلة الأولى، تبدو الكلمات وكأنها مترابطة على جسدها، لكن لأنها مقلوبة، فإنها تدل على أنها مكتوبة على سطح المرأة التي تعكس صورتها. ويبدو تعبير وجهها غير مريح، ويدها متقاطعتان، وتغوص أصابعها في لحم فخذها البدينة، كما وتبدو قلقة، وغير قادرة على عكس الصورة النمطية للجمال المتوقعة منها. شرحت ساقيل: "نشأت كمراهقة في الثمانينيات، في الوقت الذي أصبح فيه تغيير الجسد موضوعاً أساسياً. كان لدينا هوسٌ ثقافيّ بالجسد." (Sotheby's, 2025) شرعت ساقيل عمداً في تحدّي التاريخ والتقاليد ووجهات النظر والأعراف الثقافية. ولفتت أعمالها انتباه الجمهور (سلبياً في البداية)؛ فلم تكن جذابة أو جميلة بالمعنى التقليدي، وكان من المرحج تقريباً النظر إليها: قُرب الجسد المفرط في البدانة، وصراحتها في الطرح، وكشفها لذاتها بشكل صادم. ومع ذلك، فإن غموض الموضوع، والطريقة القوية التي رسمت بها اللوحة، والرسائل العميقة التي تنقلها، جذبت في النهاية إشادةً كبيرةً من الجمهور.

يُمثّل عمل ساقيل امتداداً ونقضاً في الوقت ذاته للتقاليد التصويرية الغربية التي استقصاها هيزوز في حديثه عن مفهوم الجسد في فن الحدأة. فاللوحة تستدعي تاريخ العُريّ (Nudity) في التصوير الغربي، ولكنها تحطّمه عبر تضخيم الجسد، تعريجه، كتابة الكلمات على البشرة، وتقديم المرأة لا كموضوع نظرة ذكورية مثالية، بل كبنية لحمية مثقلة بوزنها وتاريخها. في مصطلحات هيزوز حول "فقدان الهالة" وتحول الصورة إلى مادة خام للإعلان والإعلام، تأتي ساقيل لتعيد للشاشة البشرية حضوراً مادياً فادحاً، ولكن بطريقة صادمة تتحدّى أعراف الجمال الكلاسيكي الغربي. إنها تستثمر تقنية تقليدية (الزيت على القماش) لتنتج "صدمة جديدة": ليس عبر التخلي عن التمثيل، بل عبر دفعه إلى منطقة لا تُطاق من المواجهة مع الجسد الأنثوي كجبهة صراع بين المعايير الجمالية، والضعف الاجتماعي، والطبية، والإعلانية.

● راشيل وايتريد (Rachel Whiteread)، "بلا عنوان - بيت" (Untitled- House)، 1993

أثار التمثال الوطني المؤقت للفنانة وايتريد الكثير من الجدل، واستمر عرضه لحوالي 11 أسبوعاً. (Nairne, 2002) حظي العمل بإطراء وكراهية في الوقت نفسه: حصل في عام 1993 على "جائزة تيرنر" (Turner Prize) لأفضل فنان بريطاني شاب، وعلى جائزة "مؤسسة كاي للفن" (K-Foundation) لأسوأ فنان بريطاني. (Nairne, 2002) وفي كلتا الحالتين، ساعدت الزوبعة الإعلامية حول هذا العمل على بداية مسيرة وايتريد الفنية.

لصنع هذا العمل، تم تكليف المؤسسة الفنية "آرت أنجل" (Artangel) بصنع صب خرساني لداخل منزل لندني كامل، وكان برعاية شركة "بيكز بير أند تيرماك" للإصلاحات الهيكلية (Beck's Beer & Tarmac Structural Repairs). (Nairne, 2002) ذكرت وايتريد أنها اختارت منزلاً كان من المقرر هدمه، ولكنه كان قائماً بذاته ومرئياً من جميع الجهات؛ وبعد مناقشات أولية، تم اختيار منزل آخر مُلاصق على الطراز الفيكتوري في منطقة "مايل إند" (Mile End). (Saltzman, 2006) كان المنزل على طريق دُمرت فيه مباني أخرى بقتال خلال الحرب العالمية الثانية واستبدلت هذه المنازل بمساكن جاهزة مُسبقة الصنع. وبالقرب منها، توجد كنائس من ثلاث طوائف مختلفة، كما وشملت المنطقة مباني محلية أخرى: منازل وفيلات وبلوكونات فيكتورية (معظمها مُهترئة)، ومباني عالية بُنيت خلال الستينيات وما بعدها. (Saltzman, 2006) وكان يمكن رؤية المنطقة المتطورة للندن "كناري وارف" (Canary Wharf) بناطحات السحاب في الأفق؛ وقد كان من المقرر إعادة تطوير هذه المنطقة القديمة لتصبح مثل "كناري وارف" وإنشاء حديقة عامة بها، لكن تم وقف الهدم بعد تدخل السلطات المحلية. وانتظرت وايتريد مغادرة آخر ساكن من المنزل لتتمكن من العمل عليه؛ ومع أنها



كانت متوقعة أن منحوتتها هذه ستكون مؤقتة، وستتطلب عمليات دقيقة وصعبة، إلا أنها لم تتوقف عن تحقيق هدفها، فقامت بضح كل المساحة الداخلية للمنزل بالخرسانة السائلة وأزلت واجهته الخارجية. (Saltzman, 2006)

في البداية، أزلت وايتريد وفريقها الهياكل الداخلية مثل الأحواض والخزائن، وتم ملء الثقوب في الجدران وتغطية النوافذ، لتحضير سطح داخلي مستوي يمكن ملؤه بالخرسانة. كما تم إنشاء أساسات جديدة لدعم وزن الخرسانة، ثم أنشأت بكرة خرسانية كبيرة داخل المنزل المكون من: ثلاثة طوابق، وقيو، بما في ذلك السلالم والنوافذ. (Saltzman, 2006) كما صنعت إطاراً معدنياً داخلياً ليمنح المنحوتة قوة وصلابة؛ وأخيراً، أزلت وايتريد الواجهة الخارجية للمنزل، تاركة الخرسانة الصلبة هي الظاهرة فقط، فلم تكن واجهة المنزل هي الواجهة المألوفة، بل كانت تُظهر تفاصيل أكثر شخصية وخصوصية للمنزل من الداخل (وهو شيء من غير المعتاد رؤيته من الخارج).

منذ البداية، أثار العمل جدلاً ونقاشاً وطنياً لفترة طويلة. من ناحية، صارت المنحوتة من المعالم الشهيرة لمدينة لندن، حيث يزورها آلاف الناس يومياً، لكنها كانت إما محبوبة أو مكروهة بشدة، دون حلٍ وسط. وفي وقت مبكر للعرض، وبالقرب منها، رسم أحدهم على الخرسانة: "ماذا؟" (Wot for?)، ورد عليه شخص آخر وكتب: "لم لا؟" (Why not?). (Saltzman, 2006) بشكل عام، كان النقاد الفنيون متحمسين للعمل، حيث وصفه أحدهم بأنه "واحد من أكثر التماثيل العامة استثنائية وخيالية التي أبدعها فنان إنجليزي في هذا القرن"؛ في حين كتب آخر: "نحن نتساءل عن الصمت المظلم الخفي في الداخل. حياة اختفت، أصوات ضائعة، حب منسي ومحاصر في تلك الغرفة المتحجرة، مثل مخلوقات ما قبل التاريخ في الحجر الجيري"؛ ووصفه آخر بأنه: "عمل ضخم بلا استحراق"؛ وكرهه بعض السكان المحليين، حيث وصفه أحدهم بأنه "بشاعة فائقة"؛ بينما اشتكى آخرون: "بينما كان الناس بالكاد يكافحون لدفع تكاليف المعيشة الباهظة، كان هذا الهيكل الخرساني غير الصالح للعيش يحظى بتمويل واهتمام عالمي". (Haines, 2008) وعلى عكس التوقعات، تم توقيع عريضة تُطالب ببقائه كتمثال دائم من قبل 3300 شخص؛ وفي النهاية، اندلعت خلافات علنية حول العمل وحول بقاءه أو إزالته، حتى إنه تمت مناقشته في مجلس الشعب. (Haines, 2008)

ومع ذلك، وعلى الرغم من الزوبعة الإعلامية حول العمل، في اليوم الذي فاز فيه "بجائزة تيرنر" وجائزة "مؤسسة كاي للفنون"، تبرعت وايتريد بنصف المبلغ الذي حصلت عليه في الجوائز لصالح جمعية الإسكان الخيرية "شيلتر" (Shelter) وتبرعت بالنصف الباقي كمنحة للفنانين الشباب؛ في حين أكد المجلس المحلي قراره بهدم المنزل حتى قبل الموعد المخطط له في البداية. (Haines, 2008) وذكر جو كولين (Joe Cullen)، أحد عمال الهدم للصحافة: "إنه ليس فناً، إنه مجرد كتلة من الخرسانة". (Haines, 2008) بالمجمل، استمر العمل ثمانية يوماً فقط؛ أي عشرة أيام أقل من الفترة التي تم الاتفاق عليها في البداية، ولم يتبق اليوم من هذا العمل الفني سوى صور فوتوغرافية ومقالات صحفية.

يمكن قراءة عمل وايتريد من منظور هيوز وفهمه للحدائث بوصفها زمن الفقد والخراب المعماري والحضري. فالصَّب الإسمنتي للحجم الداخلي لمنزل مهدوم عبارة عن "فراغ سلبي" تحوّل إلى كتلة إيجابية، لأنه يلتقط آثار حياة كاملة أُزيلت باسم تحديث المدينة. وفي سياق نقد هيوز لتدمير النسيج الحضري تحت شعارات التقدم، يمكن رؤية العمل كفعل مقاومة: تجسيد ملموس للذاكرة في مواجهة محوها. "الصدمة" هنا ليست في غرابية الفورمالدهيد، بل في تحويل غير المرئي (الفراغ الذي كان يحتضن حياة) إلى صَب ضخم. بذلك، يُعيد العمل تعريف المادة في الفن المعاصر بوصفها حاملاً للغيب والتاريخ، وي طرح سؤالاً حاداً عن دور الفن في مواجهة عنف التخطيط العمراني والسوق العقارية.

● رينيه كوكس (Renee Cox)، "العشاء الأخير لأمك" (Yo Mama's Last Supper)، عام 1996

بفضل تاريخها المهني المتعدد المجالات، حيث عملت كمحررة كتابية وقيمة لعروض الأزياء، تهدف الفنانة الأمريكية، الجاميكية الأصل، كوكس في أعمالها الفنية إلى محو الصور النمطية ومواجهة المفاهيم الخاطئة بخصوص التمييز العنصري ضد الأقليات. (Miller, 2019) تُعيد كوكس تفسير الأعمال الأساسية في تاريخ الفن الأوروبي، وذلك عن طريق توضيح جوانب التمييز بين الجنسين والأعراق.



يعتبر عمل كوكس أحد "الشخصيتين البديلة" (Alter Egos) التي تستخدمهما للتعبير عن أفكارها. وترتكز على التصوير الفوتوغرافي، الوسيط الرئيس لأعمالها، كما وتستخدم نفسها في الغالب كالنموذج الرئيس (أو الموديل) في العمل. بهذه الطريقة، تنتقد كوكس قلة تمثيل النساء القويات والأشخاص الملونين في أعمال الفن التقليدي الأوروبي.

تستند كوكس في هذا العمل على جدارية الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي (Leonardo da Vinci) بعنوان "العشاء الأخير" (The Last Supper) عام 1495، حيث وضعت نفسها بجزأة في الدور الرئيسي في العمل بدل يسوع. (Miller, 2019) يتشكل التكوين الفني من خمسة ألواح مربعة كبيرة، وتقف عارية في منتصف اللوحة، وذراعاها ممدودتان، كالحركة المعتادة لليسوع. ومن حولها يلتف الحواريون الاثنا عشر لكن على عكس اللوحات الدينية التقليدية ليسوع، يتكون العمل من أحد عشر رجلاً أسودً وواحدٍ فقط أبيض البشرة: يمثل الرجل الأبيض شخصية "يهوذا" (Judas)، خائن المسيح. (Miller, 2019)

عُرض العمل لأول مرة في "بينالي البندقية" (Venice Biennale) عام 1999، ولاحقاً في "متحف بروكلين" (Brooklyn Museum)، وفُسّرهُ البعض على أنه عمل مُعادٍ للكاثوليكية، في حين تُصر كوكس على أن العمل يعكس الاعتقاد الكاثوليكي الحقيقي بأن جميع البشر خلقوا على صورة الإله (في الديانة المسيحية). (Miller, 2019) نشأت كوكس ككاتوليكية، وكانت تتساءل دائماً عن عدم وجود نساء أو رجال ملونين في التصوير الموجودة في الكنائس، وتقول: "لماذا لا يمكن للمرأة أن تكون المسيح؟ فنحن من يمنح الحياة." (The Associated Press, 2001) ومع كل ذلك، أثار هذا العمل غضب كل من "رابطة الكاثوليك للحقوق الدينية والمدنية" (Catholic League for Religious and Civil Rights) وعمدة نيويورك آنذاك، رودي جولياني (Rudy Giuliani)؛ عندما عُرض العمل في نيويورك عام 2001، غضب جولياني بشدة لدرجة أنه أصدر على كتابة قائمة بمتطلبات الذوق والأدب لمتاحف نيويورك. (The Associated Press, 2001) ومن وجهة نظر جولياني، فإن عمل كوكس كان مُعادياً للكاثوليكية، وكان رأيه مُمثلاً للعديد من جماعة الكاثوليك الذين ثاروا احتجاجاً أمام المتحف. (The Associated Press, 2001) ومع ذلك، كان غضبهم ضد التقاليد الفنية وليس ضد الحقائق. ففي الكتاب المقدس (Bible)، هناك القليل من الأدلة حول مظهر اليسوع، وأعظم وصف له يظهر في "سفر الرؤيا" (1: 14-15): حيث لا يوجد ذكر للون البشرة والشعر الأصلي، ورغم ذلك، فإن كل تصوير للمسيح في الفن الغربي يكون في شكل رجل ذو بشرة بيضاء وشعر داكن وناعم. ومن وجهة نظر كوكس، فإنها وجدت "كل هذا هراء"، وصرّحت بأنها أبدعت فناً له معنى بالنسبة لها، ووضحت ذلك بقولها: "من حقي أن أقدم تأويلي للوحة "العشاء الأخير" تماماً كما قدم ليوناردو دافنشي عمله "العشاء الأخير" مستخدماً أشخاصاً يشبهونه". (Miller, 2019)

يواجه هذا العمل ما وصفه هيوز بنقد "الهالة المقدسة" التي أحاطت بالصور الكلاسيكية الغربية. (Hughes, 1991) حين تُعيد كوكس تمثيل لوحة أيقونية عبر حضور جسدها العاري في موقع اليسوع، ومُحاطة بأشخاص سود البشرة، فهي لا تكتفي بإعادة إنتاج أيقونة مسيحية، بل تفكك بُناها العرقية والجنسية والدينية معاً. "الصدمة" هنا تتجاوز الإساءة الدينية إلى صدمة لكشف التواطؤ بين تاريخ الفن الغربي والترانتيات العنصرية والذكورية؛ إنها تستعمل لغة الصورة الاستهلاكية (التصوير الفوتوغرافي الملون، والتكوين المعروف للجميع) لكي تقلب خطابها من الداخل. من منظور هيوز، نحن أمام عمل يستخدم آليات "السوق" والفُرجة والإعلان ليقوّضها؛ فالمتلقي الذي اعتاد على استهلاك صورة "العشاء الأخير" يجد نفسه في مواجهة إعادة كتابة جذرية لمركزية الرجل الأبيض في سردية الخلاص.

● ماوريتسيو كاتيلان (Maurizio Cattelan)، "الساعة التاسعة" (La Nona Ora)، 1999

تمت الإشادة والإدانة في نفس الوقت لتمثال بالحجم الطبيعي للبابا يوحنا بولس الثاني (Pope John Paul II) وهو يُسحق بواسطة نيزك ضخم، والذي أنتجه الفنان كاتيلان. يتناول العمل موضوعاً دينياً كان منذ زمن طويل أحد المواضيع التقليدية في الفن الأوروبي. العمل درامي ومُضحك وصادم ومُثير للجدل، وهو يتعمد الجدل والتعقيد. العمل عبارة عن عمل تركيبية لمنحوتة طبيعية لشكل البابا وهو مُنهار أرضاً على السجادة الحمراء، ولا يزال مُمسكاً بصليبه الاحتفالي، كما ويبدو أن البابا أسقط من يده كأساً عندما أصيب بسقوط النيزك عليه؛ ومن



حواله زجاج مكسور، مما يشير إلى أن النيزك موجود بالقرب منه أيضاً. ومع ذلك كله، يبدو البابا وكأنه لا يزال على قيد الحياة دون أن يُصاب هو أو الصليب بأي أذى، حيث تبقى تعابير وجهه هادئة وجسده يبدو سليماً وبلا حراك. وبحسب المعتقدات في العصور الوسطى الأوروبية، فإن الاحتفاظ بالجسد كما هو عبارة عن معجزة وعلامة على القداسة. (Stoleriu & Stoleriu, 2018)

ومع ذلك، لطالما أكد كاتيلان أنه لم يقصد بالعمل أن يكون معادياً للكاتوليكية أو أي شيء من هذا القبيل؛ ومع أن معظم النقاد يعتبرونه غامضاً، لكنه ليس كفوفاً أو تعدياً. (Stoleriu & Stoleriu, 2018) بحسب عنوان العمل "الساعة التاسعة"، فإنه يشير إلى وقت فُدّاس ساعات الكنيسة الكاثوليكية، أو الساعات الرسمية للصلوات والمزامير والترانيم اليومية؛ وكذلك، ساعة موت يسوع على الصليب. ورغم ذلك، فقد رأى البعض أنه هجوم على الكنيسة الكاثوليكية نفسها، وأنه إدانة للبابا لنفسه للسماح بالفجور والجشع تحت واجهة الكنيسة الأخلاقية. ويقترح آخرون أنها تنقل فكرة موت الدين المسيحي، حيث إن أقوى القوى فيه يمكن أن تكون مكشوفة وضعيفة، بينما يقترح آخرون أن تعابير وجه البابا الدالة على الطمأنينة والعزيمة في مواجهة الكوارث معنا أنه سينجو منها وينهض من جديد لنشر الدين ودعم البشرية.

تمثال كاتيلان هذا المفرط في الواقعية، كبقية تماثيله المفاهيمية ذات الفكاهية المقصودة، تدفع المتلقي إلى التساؤل عن العادات الاجتماعية، أو استنارة مشاعر غير مريحة لديه، أو إعادة النظر في الاحتياجات الإنسانية المألوفة. يدّعي كاتيلان أنه من خلال عمله، كأنه يرفع مرآة أمام المجتمع، ويحقق في جوانب من الحالة الإنسانية، ويحاول توصيل معانٍ غامضة ومزدوجة. (Goldman, 2014)

عُرِضَ التمثال لأول مرة في معرض "بازل" (Kunsthalle Basel) في سويسرا، ثم انتقل إلى "الأكاديمية الملكية بلندن"، ثم في "المعرض الوطني للفنون في زاكيتا" (Zacheta National Gallery of Art) في بولندا. (Stoleriu & Stoleriu, 2018) وجزء من فكاها كاتيلان أن المولد الأصلي للبابا هي بولندا الدولة ذات الطابع الكاثوليكي العريق، وهذا ما جعل العمل مكروهاً لدى الكثير هناك. (Goldman, 2014) ولهذا السبب، ولتجنب ردود الفعل الغاضبة عند عرض العمل لأول مرة، أصدر الرئيس البولندي إعلاناً عاماً مع اثنين من رجال الدين، وصرّح بأن العمل عبارة عن استعارة للعبء الروحي الذي وضعه الله على البابا، وبدون أي تشويه لسُمة يوحنا بولس الثاني. (Goldman, 2014) ومع كل ذلك، أقتحم المعرض نائبان من الحزب القومي، ودفعوا النيزك بعيداً عن البابا وحاولوا تحريكه ليكون واقفاً، ثم تركوا رسالة موجهة إلى رئيس الوزراء ووزير الثقافة، يشرحون فيها تصرفهم، كما قدموا عريضة جمعت ما يقارب مئة توقيع، للمطالبة بإقالة مدير المعرض (الذي استقال لاحقاً). (Goldman, 2014) ويذكر كاتيلان في هذا الصدد: "أن ردود فعل الجمهور تغير الأعمال الفنية، فهي تغير شكلها وطريقة تلقيها. الأشياء ليست سوى إسقاطات للرغبة، وصور لصراع ما. وأنا أحب أن تحدث مثل هذه الصراعات في وضوح النهار، بحيث يراها الجميع." (Stoleriu & Stoleriu, 2018)

يجسد كاتيلان ضرباً من الكوميديا السوداء التي كان هيويز يتحفظ عليها أحياناً بوصفها جزءاً من تفاهة فنون ما بعد الحداثة، لكنه يعترف بقوتها حين تُصيب هدفها التاريخي. فتمثال البابا يجسد مشهداً يجمع بين الأيقونة الدينية والكارثة الكونية والتهمك السياسي. هذا اللقاء بين القداسة واللامعقول يفضح هشاشة السلطة الروحية أمام عنف العالم الحديث. يمكن ربط العمل بفكرة هيويز عن "السوق الرمزي" الذي يتعامل مع الرموز الدينية كما يتعامل مع المنتجات؛ كاتيلان يستعيد هذا السوق ويُعيد تدويره ككوميديا قاسية، تجعل المتلقي يتأرجح بين الضحك والذنب، وبين الاحترام والازدراء.

● لويز بورجوا (Louise Bourgeois)، "الخلية السادسة والعشرون" (Cell Xxvi)، 203

في بداية مسيرتها في باريس، أنتجت الفنانة بورجوا مطبوعات ومنحوتات على الطراز السريالي، لكن بعد انتقالها إلى نيويورك في عام 1938، بدأت في ابتكار أشكال عضوية "بيومورفية" (Biomorphic) باستخدام مواد غير تقليدية مثل الريزن والقماش واللاتكس (Latex). (Xavier Hufkens, 2007) وصفت بورجوا فيها بأنه وجودي، وقالت إنه مكنها من فهم كل شيء، وتحليل عقلها اللاواعي لذكرياتها النفسية، خاصة تلك المتعلقة بطولتها وعلاقتها العائلية. (Xavier Hufkens, 2007) بدأت في إنتاج حوالي ستين نسخة من "خلايا



السجون" (Cells) لاستكشاف قضاياها الخاصة وطرح الأسئلة على المشاهدين، مستخدمةً خاماتٍ مُعاداً تدويرها مثل الأبواب، والنوافذ، وشبكة الأسلاك، والحاويات الصناعية، وزجاجات العطور، والنسيج، والمصايح، والمرايا، والكرات الزجاجية، والمنحوتات، وغالباً ما تكون في شكل رؤوس وأيدي. (Hemmings, 2017) ومن خلال استخدامها للعناصر المسرحية الدرامية، وخلق مساحات تستحضر جوانب الحياة وتولد المشاعر والذكريات، تستحضر بورجوا بعض الأحداث الحياتية الصادمة؛ لذا عادةً ما يشاركها المشاهدون نفس المشاعر التي تنقلها عن كوابيسها الخاصة، أو تذكرهم بمشاكلهم الشخصية وقلقهم المجتمعي. تصنع كل عمل من أعمالها بمواد مختلفة، وفي هذا العمل استخدمت الفولاذ، وشكله يشبه القفص، ويمكن تفسيره بطرق مختلفة: سجون، مساحة للحماية، ومكان للانسحاب والاختلاء، خلوة الرهبان، أو وحدة بيولوجية صغيرة من جسم الإنسان. لذا فإن التجربة الشخصية والخبرة الذاتية هما جوانب ضرورية في العمل. وهذا العمل واحد من سلسلة، وكل عمل فيها عبارة عن وحدة مكانية مستقلة مليئة بأشياء مرتبة بعناية وتتفاعل نفسياً مع المشاهد بطريقة مقصودة.

كما هو الحال دائماً مع بورجوا، فإن ذكرياتها وآلامها الشخصية هي نقطة البداية لعملها. (Hemmings, 2017) وهنا العمل يتناول الذاكرة والعاطفة والقلق والخوف من الهجر. ولاستثارة تفاعل المشاهد، تستخدم بورجوا أشياء يومية مألوفة لتزيد من التوتر والجوانب النفسية. على سبيل المثال، في عمل "الخلية السادسة والعشرون"، تضيف دمية حلزونية على شكل امرأة، ومصنوعة من الجوخ المحشو ومُحاط بسياج فولاذي، ومعلق أمام امرأة طويلة تشوه انعكاس صورة الدمية. (Xavier Hufkens, 2007) تدور الدمية ببطء؛ لا يمكن إيقاف حركتها، وهذا يمكن أن يدل على المخاوف الكامنة وقلق بورجوا نفسها (وربما المشاهدين) بشأن فقدان السيطرة.

على عكس التوتر الذي تعبر عنه دمية المرأة التي تدور في دوامة، تتدلى قطعتان شفافتان من القماش الأبيض بالقرب من الزنزانة لكنها ثابتتان تماماً. كل العناصر في هذه الخلية (أو الزنزانة) تشير إلى أفكار عن العنف المنزلي: الشكل الأنثوي، القماش ومرآة غرفة الملابس، ومع ذلك يوحي السياج الفولاذي بشيء أقل استرخاء وأكثر مؤسسية وتقييداً. بالإضافة إلى ذلك، هناك ثنائيات متقابلة في العمل: يجمع القماش الداخلي والسياج الفولاذي بين النعومة والصلابة، الأنثوية والذكورية، الانحناء والاستقامة، المعلقة والمثبتة. يحمي السياج الفولاذي الأشياء التي بداخله، لكنه يمنعها من الهروب أيضاً، حيث يمثل العمل أنواعاً مختلفة من الألم، بما في ذلك الألم الجسدي والعاطفي والنفسي. يبدو العمل مؤلماً وشخصياً، حيث تنقل بورجوا من خلاله رغبتها في تذكر ونسيان مشاعر الهجر والخيانة والعجز والخسارة التي حدثت لها عبر علاقتها مع والدها. (Hemmings, 2017)

تُعيد بورجوا تعريف فضاء الفراغ بوصفه مسرحاً للذاكرة والجرح النفسي. في ضوء خطاب هيويز عن الفرد الحديث العالق بين التاريخ العام وتجربته الذاتية، يمكن النظر لعملها كفراغ مغلق وشفاف في آن واحد، ويتضمن أشياء شخصية، وأسرة، وأقمشة، وأدوات، تلمح إلى العائلة، والطفولة، والجسد الأنثوي، واللاوعي. الفن هنا لا يبحث عن "الصدمة" عبر الاستعراض، بل عبر تكثيف مفهوم الحميمية والمكبوت في بنية معمارية قابلة للزيارة والمشاهدة. خلافاً للفن المفاهيمي الذي انتقده هيويز بوصفه مجرد "فكرة"، تخلق بورجوا كياناً مادياً قوياً، يربط بين النحت، والمسرح، وعلم النفس، ويُعيد للمجسد مكانته في زمن يغلب عليه التجريد الإعلامي والصور المسطحة.

● أنيش كابور (Anish Kapoor)، "سقايمبهو" كلمة سنسكريتية تعني: "ذاتي التكوّن" (Svayambhu)، 2007

يعتبر الفنان كابور أحد أكثر الفنانين تأثيراً في جيله، نظراً لفرادة أعماله ذات الطابع غير المألوف، والمسلية كذلك، والتي تدعو لإعادة النظر في المادة والفراغ وعلاقتها بحدود الشكل. غالباً ما تستكشف أعماله جوانب من العوالم الداخلية للأشياء عبر تجارب وعملات على المادة وكيونيتها. في الغالب، أعمال كابور ضخمة الحجم، وتدعو المشاهدين للمشاركة في التجربة الفنية. في عام 1991، فاز كابور بجائزة تيرنر المرموقة (Anfam). (Burton, Deacon, & De Salvo, 2009) من منتصف التسعينيات، بدأ باستخدام مواد متنوعة مثل: الفولاذ



العاكس والمقاوم للصدأ، والحجر، وبلاستيك (PVC)، والشمع؛ وغالباً ما تكون أعماله معمارية ومحددة بالمكان (Site-Specific). وعندما يعمل على نطاق أصغر، فإنه يستكشف الأشكال العضوية "البيومورفية" والهندسية، ويهتم بشكل خاص بالفضاء السلبي للشكل (Negative Space)، حيث يقول إنه "مهتم بالفراغ... المكان المليء بما هو غير موجود." (Anfam, Burton, Deacon, & De Salvo, 2009) في عام 2009، عرض كابور عمله: "سقايمبهو" (أو: ذاتي التكوّن) في الأكاديمية الملكية بلندن، بعد أن عرضه في فرنسا وألمانيا. (Dalmia, 2016) تضمن المعرض أعمالاً جديدة وقديمة، مثل العمل الذي بعنوان: "إطلاق نار في الزاوية" (Shooting into the Corner)، وهو عبارة عن غرفتين في المعرض تتضمن تمثالاً لرجل يطلق مدفعاً كل عشرين دقيقة. في كل طقفة، يخرج من المدفع انفجار من الطلاء الأحمر ممزوج بالشمع والفازلين، ويتناثر على الجدران، والأرضيات، والأسقف، والأبواب. ومع مرور الوقت واستمرار طلقات المدفع المنتظمة، أصبحت كلتا الغرفتين مغطاة بشكل كلي بالطلاء الأحمر اللزج والمنكثل. (Dalmia, 2016) من أهم منحوتاته الضخمة هو، "سقايمبهو" (Svayambhu)، وهو اقتباس من الكلمة السنسكريتية (Svayambhuv) التي تعني "الذات-أو" ذاتي التكوّن"، وهو عبارة عن آلة ضخمة تشبه القطار تتحرك عبر غرف المعرض التاريخية، حتى عندما لم يكن هناك أي عرض فيه. (Dalmia, 2016) تم إنشاء العمل بنفس خليط طلاء الشمع الأحمر الذي كان يطلق من المدفع، حيث يشق الشكل طريقه ببطء وباستمرار وهدوء وعلى مسار واحد عبر مساحات المعرض. وأثناء ذلك، يتشكل ويتقوّل بواسطة الأقواس الرخامية التي تربط بين كل غرفة وأخرى، وتنتشر بينها وتتسرب منها في مناطق عشوائية بعض الكتل السمكية من الطلاء الأحمر الشمعي. يغيّر هذا العمل التركيبي محيطه باستمرار، مما يربك ويشوّه إدراك المشاهد وتوقعاته للشكل والمكان. فمن خلال تغيير المساحات السلبية والإيجابية للبيئة المحيطة بالعمل، فإنه يثير شعوراً بالحركة، وينقل التغيير والتنوع، ويعبر عن فكرة أن الأشياء لا تبقى ساكنة أو كما هي. وتستمر الحالات المتغيرة وعمليات التحوّل في إثارة اهتمام كابور وتعبيره عن عدم الاستقرار والزوال في كل ما حولنا؛ فكل مشاهد يعيش تجربة التغيير والتشويه، والديناميكية وعدم التوقع.

يقدم كابور كتلة شمعية حمراء ومتحركة داخل مبنى تاريخي، تاركة أثارها على الجدران، كأن العملية النحتية تحدث أمامنا. المفهوم السنسكريتي يلتقي مع ما وصفه هبوز ببحث الحدائث عن "أصل جديد للقداسة" في المادة ذاتها، بعد انهيار المراجع الدينية التقليدية. يدمج العمل بين النحت، والزمن، والعمارة، ويحوّل الفضاء الموسيقي إلى كيان حيّ يتعرّض لجروح لونية مستمرة. في هذا السياق، يُمكن اعتبار القطعة محاولة لاستعادة "الهالة" عبر طقس مادي، بطيء، طاغ، يقاوم تسليع الصورة اللحظية. كابور يستخدم التقنية الحديثة والهندسة المعمارية، لكن هدفه ليس الفرجة السريعة، بل تجربة حسية وجودية، تعيدنا إلى سؤال: ما معنى أن يكون الفن "حدثاً" لا "صورة" فقط؟

● تانيا بروغيرا (Tania Bruguera)، "همسة تاتلين #5" (Tatlin's Whisper #5)، عام 2008

تقدم الفنانة الكوبية بروغيرا عروض أداء صامتة لتبرز العلاقات المتشابكة بين الفن والسياسة والحياة اليومية. من خلال هذه العلاقات، تخلق تجارب تركز وتعلّق على الهيكليات السياسية والسلطات المتحكمة داخل الثقافات المختلفة. في 2008، في متحف "التيت مودرن" (Tate Modern)، قدّمت بروغيرا عملها "همسة تاتلين #5" كجزء من سلسلة من عروض الأداء التي تُحوّل فيها المشاهد المألوفة من نشرات الأخبار الإعلامية إلى تجارب واقعية عبر وضعها داخل متحف أو صالة فنية. (van de Vall & van Saaze, 2023) يشير العنوان إلى العمل الرائد للفنان السوفيتي فلاديمير تاتلين (Vladimir Tatlin)، وهو عبارة عن نصب تذكاري "للأممية الثالثة" (Third International) عام 1919، والذي اعتبره تاتلين برجاً مثالياً لبث إذاعي ينشر رسائل سياسية ويرمز إلى أفكار جديدة للأممية الشيوعية، لكن في الحقيقة، كان هذا تصور فقط من تاتلين ولم يُصنع أبداً. والعمل "همس تاتلين #5" هو الأداء الخامس من السلسلة، ويشير العنوان إلى أن ما كان سيكون مهماً في أوائل القرن العشرين (أي عندما كان من الضروري بناء برج تاتلين)، قد تحوّل الآن إلى مجرد همسة ناعمة بالكاد تتردد عبر العصور. في الأداء، استعانت بروغيرا بأشخاص من الشرطة الراكبين فوق الخيول، لتحويل مظهر متحف



"التيت مودرن"، ولتغيير تجربة مشاهدة الفن من الاستمتاع بمشاهدة الأعمال الفنية إلى مواجهة معها وتتضمن عناصر القمع والسيطرة (من قبل الضباط المسلحين).

يتكون الأداء كالتالي: في قاعة التوربين (Turbine Hall) في التيت مودرن، يدخل ضابطان على ظهر الخيل، ويرتديان الزي الرسمي لشرطة العاصمة في لندن، أحدهما على حصان أبيض والآخر على حصان أسود. وهما على ظهر الخيل، يقوم الضابطان بدوريات في المنطقة، يوجهان ويسيطران على زوار المعرض باستخدام ما لا يقل عن ست من تقنيات الشرطة للسيطرة على الحشود، مثل: إغلاق مداخل المعرض، ودفع الناس للأمام بحركات جانبية للخيل، وتوجيه الجميع لتشكيل مجموعة واحدة والإحاطة بهم لمحاصرتهم معاً، واستخدام حجم وطول الخيل لمواجهة الأفراد، ثم تقسيم المجموعة إلى مجموعتين منفصلتين؛ كل ذلك باستخدام عبارات مهذبة، مثل: "سيدتي، سيدي، سيمر الحصان من هنا. يرجى التحرك إلى اليسار. شكراً لك." (Bonham-Carter, & Mann, 2017) وبهذه الطريقة، يصبح زوار المعرض، الذين لم يكونوا على دراية مسبقة بما يحدث، موضوع وخامة الأداء في آن واحد.

كان هدف بروغيرا هو استكشاف أشكال السيطرة على الجمهور، وكيف يمكن أن تختلف حسب الحدث والموقع والحضور وعدد الأشخاص المشاركين. على سبيل المثال، تختلف السيطرة على الجمهور في مهرجان أو حدث رياضي شعبي مقارنةً بمظاهرة سياسية مسلحة. ونظراً لأن العرض الأدائي لبروغيرا تضمن زواراً مرتاحين ويتجولون في معرض فني، ظهرت أساليب إضافية بين ضباط الشرطة، مثل المرح والفكاهة كوسيلة إضافية للحفاظ على الجمهور وإبقاء الوضع تحت السيطرة. (van de Vall & van Saaze, 2023)

إضافةً إلى ذلك، استكشف العرض جوانب أخرى من العلاقات المعقدة داخل المجتمع بين أصحاب السلطة وأفراد الجمهور الذين يسعون إلى تقييدهم؛ لذا كانت بروغيرا أثناء الأداء، تدرس كيف تتغير مواقف الناس عندما يشاهدون أو يشاهدون. فعن طريق إدخال السيطرة السلطوية إلى المتحف، كانت تستكشف مدى سهولة أن يصبح المكان الآمن مُهدداً أو عدائياً أو حتى خطيراً، وكيف يتفاعل الناس وفقاً لذلك.

عند تفكيك ردة فعل الجمهور، تصف بروغيرا العمل على أنه: "نزع سياق من فعل ما، وأداء غير مُعلن، وفن السلوك." (Bonham-Carter, & Mann, 2017) يشير مصطلحها "الأداء غير المُعلن" إلى غياب التحذير، وعدم وجود لافتة أو ملصق جداري للتوضيح، أو إعلان لتبليغ الزوار بأن الأحداث التي تقع داخل المتحف كانت عملاً فنياً بحد ذاتها، مما مكن لاحقاً من ترسيخ شروط "فن السلوك" (Behavior Art) وبالتالي تتم "إزالة السياق من الفعل ورد الفعل". وهذا يعني: بما أن العرض كان غير مُعلن، فإن رؤية الشرطة قادمة وإمكانية التعرض للسيطرة من قبلهم أثارت الارتباك والقلق والخوف بين العديد من زوار المعرض. رأت بروغيرا أن "إزالة السياق من الفعل" هو طريقتها في التلاعب بردة فعل الجمهور، وذلك بهدف صدمة الزوار وتغيير افتراضاتهم حول ما يحدث هناك، ويصبح الأداء منصةً لردة أفعالهم.

من نواحي كثيرة، اعتمد الأداء على لحظة تمثيله وعلى ردود فعل المشاهدين الفورية الذين وجدوا أنفسهم مشاركين فيه. وأصبح الفن نفسه تجربة اجتماعية. وإذا أعادت بروغيرا هذا الأداء الفني في مكانٍ وزمنٍ آخر ومع مشاركين مختلفين، فإن النتيجة ستتغير. ومع أنها اختارت استخدام الشرطة بالزي الرسمي لأنهم مشهد مألوف في وسائل الإعلام، لكن من غير المتوقع أن يكون متوقع وجودهم داخل المعرض. العنصر الأهم في العمل كان ردود فعل المشاهدين لأنها ستحدد مسار الأداء.

تُحوّل بروغيرا مفاهيم السلطة والانضباط (التي اعتبرها هيوز جزءاً من تاريخ الحداثة المؤسسية) إلى أداء حيّ داخل متحف. فجأة يصبح المتلقي موضوعاً لعنف محتمل داخل فضاء يُفترض أنه آمن ومحايد. في ضوء نقد هيوز للمؤسسات الثقافية التي تتواطأ مع السلطة والسوق، يمكن قراءة العمل بوصفه إستراتيجية تصادمية تكشف عن طبقات القمع الكامنة تحت سطح "الثقافة الرفيعة". (Hughes, 1991) لا يُنتج العمل صورة فقط، بل يعيد ترتيب العلاقات بين الجسد، والخوف، والذاكرة السياسية، ويذكر بأن الفن المعاصر قادر على نقل توتر الشارع إلى قلب المؤسسة، ومجدداً وظيفة الفن كأداة صدام لا مجرد متعة بصرية.

● كارا ووكر (Kara Walker)، "رقعة" (A Subtlety)، عام 2014

قدمت ووكر تمثالاً ضخماً مغطى بالسكر ويصوّر امرأة ذات ملامح أفريقية وتجلس في وضعية أبو الهول، بالإضافة إلى خمسة عشر منحوتة أخرى كتابعين لها. (Peabody, 2016) أطلقت ووكر على العمل: "رقعة أو الطفل العجيب المصنوع من السكر"، والعمل بمثابة تكريم للجرافيين غير مدفوعي الأجر والمفرط في استغلالهم، أولئك الذين صقلوا أذواقنا الحلوة من حقول القصب إلى مطابخ العالم الجديد، على أنقاض مصنع تكرير السكر "دومينو" (Domino). (Doddington & Lago, 2022) تم إنشاء العمل التركيبي بمواد مُتبرّع بها، بشكل ابتعد فيها أسلوبها عن الظلال الورقية السوداء المقصودة التي اشتهرت بها ووكر من قبل. أثار هذا العمل نقاشات جدلية حول مواضيع تخص العمل في الولايات المتحدة الأمريكية، مثل: العنصرية، والجنس، والاضطهاد، والعبودية، والسُّلطة، والسيطرة، والعمل غير المأجور.

بُني مصنع السكر "دومينو" في عام 1882، وبنهاية القرن التاسع عشر كان ينتج نصف السكر المستهلك في أمريكا، لكنه في عام 2014، كان من المقرر هدم المصنع لتطويع موقعه. (Doddington & Lago, 2022) أقامت ووكر عملها التركيبي في هذا المصنع بالذات لتمزج مع عملها تاريخه وتراثه، واعتمدت على أن يؤثر بصرياً على المتلقي وأن يكون صادماً وجريئاً في نفس الوقت. وذكرت ووكر أنها قبل إنشاء العمل، قرأت كتاباً بعنوان "الحلاوة والقوة: مكانة السكر في التاريخ الحديث" (Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History) عام 1985 للكاتبة سيدني مينتز (Sidney Mintz). (Peabody, 2016) ومن بين الكثير من الأمور الصادمة، علمت أنه في العصور الوسطى في شمال أوروبا، كان الطهاة الملكيون يصنعون منحوتات من السكر تسمى "الرقعة" (Subtlety)، وبدافع اهتمامها بذلك، فكرت ووكر أيضاً في تاريخ تجارة العبيد في الولايات المتحدة ورغبت أن تربط كلا الفكرتين في عمل واحد. (Peabody, 2016) يرتدي تمثال المرأة الرئيس منديلاً حول الرأس، تماماً كما كان يفعل العديد من عمال مصنع "دومينو" السابقين، في حين يتناقض بياض التمثال مع لون بشرتها الحقيقي لينوّه أيضاً على فكرة تبييض السكر البني الأصل.

بالتعاون مع فريق يضم أكثر من ثلاثين شخصاً، تم بناء التمثال من 330 كتلة من مادة البوليستيرين (Polystyrene) التي تبرعت بها "شركة العزل الأمريكية" (Insulation Corporation of America)، وحوالي 40 طناً من السكر الذي تبرعت بها "شركة دومينو" للسكر. (Peabody, 2016) خمسة من أصل خمسة عشر "تابع" كانوا مصنوعين من السكر الصلب، أما العشرة المتبقية، فخمسة تحمل بيلاً تحتوي على الموز، والخمسة الأخرى تحمل السلال على ظهورها، وهي مصنوعة من الريزن ومغطاة بطبقة من دبس السكر. (Peabody, 2016) وبعد انتهاء العرض، تم إعادة تدوير مادة البوليستيرين، وليس السكر.

يجسد عمل ووكر ما وصفه هيوز "بالعودة إلى التاريخ" كتحدٍ لسطحية الاستهلاك المعاصر. يربط هذا العمل بين اقتصاد السكر، والعبودية، والاستعمار، والجسد الأنثوي، في سياق موقع مُشبع بتاريخ العمل الاستعبادي. الصدمة هنا طبقية وعرقية وجندرية في آن واحد: حلاوة الشكل تُخفي مرارة التاريخ. من منظور هيوز، هذه ممارسة تُفقد من تهمة "التفاهة" لأنها تستثمر في قوة الصورة الكبيرة والفُرجة، ولكنها تستعملها لفتح جروح الذاكرة؛ إنها تفكك جمالية الاستهلاك من الداخل، عبر تحويل مادة استهلاكية (السكر) إلى نصب زائل يحمل ثقل تاريخ عنيف.

● بانكسي (Banksy)، "فتاة مع بالون" (Girl With Balloon)، عام 2018

لوحة بانكسي عبارة عن صورة مطبوعة لفتاة يتطاير شعرها وفسانها للأمام مع الريح، وترفع يدها لتقبض على خيط بالونها الأحمر الذي على شكل قلب، لكن هبة الرياح قد سحبته من يدها. فنان الشارع المجهول بانكسي يبتكر فناً بيئياً بحيث يمكن الوصول إليه فوراً (في الشارع وليس المعرض). العمل بسيط، مسطح وسهل القراءة، وهذا ما يجعله شائعاً بين الجمهور وغير محبوب بين النقاد.

في استطلاع رأي أجرته سامسونج (Samsung) في بريطانيا لاكتشاف أكثر الأعمال الفنية تفضيلاً في البلاد، جاءت لوحة "الفتاة مع بالون" في المركز الأول. (BBC, 2017) بعدها قام بانكسي بوضع هذه اللوحة في إطار



كبير وثقيل على الطراز الفيكتوري، من النوع الذي كان كثيراً ما يستخدمه للسخرية من المؤسسات الفنية وعالم الفن التقليدي.

حققت أعمال بانكسي الفنية ذات الإيحاءات السياسية ملايين الدولارات في المزادات، وبسبب هويته السرية أصبح أسطورة عصره. وجذبت أعماله اهتمام النقاد والمراسلين الفنيين أكثر من أي فنان جرافيتي آخر، حيث كتبوا مقالات وكتب مختلفة عن أعماله وقرأها الملايين. استخدم بانكسي العديد من الأساليب لتحقيق هذه الشهرة، فمثلاً، كان يُعلق بعض أعماله سراً إلى جانب بعض القطع الفنية المهمة في المتاحف، لكن ربما كانت حيلته في عام 2018 هي الأكثر شهرة، أثناء بيع لوحته "الفتاة مع البالون" في مزاد "سوذبيز" (Sotheby's).

(Lennon, 2022) فبعد ثوانٍ من بيع لوحة "الفتاة مع البالون" في المزاد بسعر قياسي يزيد عن مليون جنيه إسترليني، بدأت اللوحة تنزلق من أسفل الإطار وتمر عبر آلة تمزيق مخفية مع صوت صفارة الإنذار وصيحات المفاجأة من المتفرجين. (Lennon, 2022) بعدها أعطي العمل عنواناً جديداً؛ "الحب في القمامة" (Love Is in the Bin) بدلاً من السابق. تكهن مراقبو السوق الفنية بأن عملية التدمير الذاتي التي صممها بانكسي ستزيد من قيمة العمل الفني، حيث صرحت "سوذبيز" في بيان لها أنه: "أول عمل فني في التاريخ يتم إنتاجه مباشرة أثناء مزاد علني." (Sotheby's, 2018)

لاحقاً، نشر بانكسي فيديو يشير إلى أن اللوحة كانت مخصصة لتمزيق كامل، وليس أن تتوقف في منتصف الطريق كما حدث عند سقوط مطرقة المزاد. (Lennon, 2022) في الفيديو تظهر اللوحة وهي تتمزق بالكامل، مع عبارة: "في البروفات كان الأمر ينجح في كل مرة." (Lennon, 2022) وعلى الرغم من أن العمل لم يمزق بالكامل، إلا أنه أصبح أكثر شهرة من أي وقت مضى.

لو نظر هيويز إلى الحدث الشهير للتمزيق الذاتي للعمل، لربما رأى فيه قمة المفارقة بين الفن والسوق في زمن ما بعد الحداثة. الصورة نفسها تُستقبل كأيقونة بسيطة، يسهل تداولها عبر الإنترنت؛ لكن لحظة تمزيقها الآلي بعد بيعها تُحوّل العمل إلى تعليق حيّ على منطق المزاد، والاستثمار، وقيمة الفن. هنا تتجسد فكرة هيويز عن السوق بوصفه مسرحاً للعبث؛ فالفنان يستغل عرضاً متلفزاً ومؤسساتياً ليقلبه إلى أداء نقدي، يعرّي نهم الاقتناء والاستثمار. "الصدمة" ليست في الصورة، بل في الحدث؛ وهذا بالضبط ما كان يُقلق هيويز: انتقال مركز النقل من جودة العمل ذاته إلى القصة المحيطة به، إلا أن المفارقة أن هذه القصة هنا نقدٌ واعٍ لآلية السوق، لا مجرد دعاية لها.

الخاتمة

يخلص البحث أن الفن المعاصر مبني على تاريخ من الاضطرابات المستمرة والضرورية. فالأعمال التي تبقى وتستمر هي تلك التي تتحدى توقعات المشاهد بنجاح، مما يُجبره على إعادة تقييم الحقائق الجمالية والاجتماعية. وتثبت الفترة المعاصرة أن نقل "الصدمة" قد يكون أصعب من ذي قبل، خصوصاً في بيئة إعلامية مُشبعة، إلا أن المهمة الأساسية للفن، لا تزال التشكيك في هيكل السلطة الراسخة ومقاومتها، وبظل قوة أساسية وحيوية في الحوار الثقافي.

النتائج

للإجابة عن تساؤلات البحث واستخلاص النتائج في ضوء فكر روبرت هيويز و "صدمة الجديد":

- تطبيق فكر هيويز على الفن الغربي المعاصر

تُظهر هذه الأعمال أن أفكار هيويز حول "صدمة الجديد" ليست حبيسة لحظة الحداثة المبكرة، بل تمتد لثُطّيق على الفن المعاصر بعد 1990. فهنا استمرار لمواضيع أساسية كالعلاقة المتوترة بين الفن والتقنية الحديثة (هيرست، كابور)؛ وبين الفن والمؤسسة (بروغيرا، بانكسي)؛ وبين الفن والتاريخ السياسي والاستعماري (حاطوم، كوكس، ووكر، بورجوا). إلا أن "الصدمة" لم تعد صدمة الشكل فقط (كما في التكعيبية والتجريد)، بل أصبحت صدمة سياق، صدمة رؤية المقدّس وقد أُعيد وضعه داخل سوق المزادات؛ أو نقل العنف السياسي إلى قاعات المتاحف؛ أو استعادة تاريخ العبودية والاستعمار في مادة استهلاكية يومية.



- تحدي المعايير الجمالية والاجتماعية والثقافية

ما تشترك فيه هذه الأعمال المحورية هو خرقها لمعايير جمالية راسخة كالجمال الكلاسيكي للجسد الأنثوي (سافيل)؛ وقداصة الصورة الدينية (كوكس، كاتيلان)؛ وصفاء النحت الحديث (كابور)؛ وحياد الفضاء المتحفى (بروغيرا)؛ وفكرة النصب الدائم (وايتريد، ووكر). لقد أصبح مقياس الجمال اليوم ليس الانسجام الشكلي فقط، بل قدرة العمل على إنتاج توتر بين الشكل والمعنى، وبين المتعة والقلق. تماماً كما وصف هيبوز أفضل لحظات الفن الحديث بأنها لحظات "التعارض" مع الاستقرار البورجوازي.

- الوسائط الجديدة والصدمة الفنية بعد 1990

بعد 1990، لم تعد الوسائط الجديدة مجرد أدوات تقنية، بل تحولت إلى لغات كاملة مثل الفورمالدهيد (هيرست)، المراقبة والضوء (حاطوم)، الأداء داخل المتحف (بروغيرا)، التمزيق الآلي المتلفز (بانكسي)، النصب الزائل من السكر (ووكر)، الصب الإسمنتي كآرشفيل سلبى (وايتريد). تُستخدم هذه الوسائط في إطار إستراتيجيات تصادمية لا تستهدف الشكل وحده، بل تجربة المتلقي وعلاقته بالمؤسسة والسوق. يمكن القول إن الفنان المعاصر، تبنى ما سماه هيبوز "سلاح الصدمة"، لكنه أعاد توجيهه، من صدمة العين إلى صدمة الضمير؛ ومن صدمة التجريب الشكلي إلى صدمة مواجهة التاريخ والسلطة والمال.

- الفوضى كإرث حديث للفن الغربي المعاصر

إذا كان هيبوز قد انتقد ما رآه فوضى وتفاهة في بعض ممارسات ما بعد الحداثة، فإن هذه الأعمال تشير إلى أن "المبدأ الفوضوي" للفن الحديث (أي تحطيم المسلمات وتفجير الحدود) بقي إرثاً حيويًا للفن المعاصر، لكن مع إعادة شحنه سياسياً وأخلاقياً. فالفوضى هنا ليست غياب المعنى، بل كثافته؛ هي تكس العلامات والتواريخ داخل عمل واحد (ووكر، كاتيلان)؛ أو تصادم بين قداصة الصورة وتدنيسها النقدي (كوكس، بانكسي)؛ أو توتر بين هشاشة الجسد وقسوة البنية (سافيل، حاطوم، بورجوا). هذا يُبقي الفن في القرن الحادي والعشرين قوة فاعلة للحوار النقدي، لا برغم الفوضى، بل عبرها؛ إذ تُستخدم الفوضى كأداة لهزّ يقين المتلقي، ودفعه لإعادة التفكير فيما يعدّه فناً، وتاريخاً، وقداصةً، وسوقاً.

بهذا، تُظهر هذه الأعمال المحورية أن "صدمة الجديد" لم تنته مع الحداثة، بل تغيرت طبيعتها من صدمة الأسلوب إلى صدمة البنية، ومن صدمة العين إلى صدمة الوعي التاريخي والسياسي. وتشير إلى أن مستقبل الفن المعاصر، في الغرب وخارجه، سيظل مرتبطاً بقدرته على توظيف وسائط جديدة وإستراتيجيات تصادمية تعيد فتح الأسئلة الجوهرية حول الإنسان، والسلطة، والذاكرة، في مواجهة عالم يتسارع فيه الاستهلاك والتقنية أكثر من أي وقت مضى.

التوصيات

اما التوصيات فهي تتركز في أربعة مستويات: بحثية، ونقدية، وتعليمية، ومؤسسية، بحيث تُظهر أن "الصدمة" لم تنته، بل تغيرت طبيعتها في الفن المعاصر.

- توصيات بحثية:

- توسيع العينة الزمنية والجغرافية من حيث دراسة العمال المحورية بعد عام 2010، مثل الفن الرقمي، والفنون القائمة على البيانات، والفن التوليدي للذكاء الاصطناعي، وغيرها.
- مقارنة "صدمة الجديد" بين الفن الغربي المعاصر وسياق الثقافة السعودية، وذلك لرصد إذا كانت "الصدمة" ناتجة عن نفس العوامل (السوق، والإعلام، والسياسة والاقتصاد)، أم عن تحولات مختلفة في الذاكرة ورؤية 2030.



- توصيات نقدية:
- إعادة قراءة هبوز في ضوء الاقتصاد الرمزي المعاصر، وذلك للأخذ في الحسبان منصات التواصل الاجتماعي، وثقافة الميم، واقتصاد الانتباه، باعتبارها أشكالاً جديدة من "الفرجة" و"الثقافة السوقية" في بيئة رقمية أو افتراضية.
 - تمييز مستويات الصدمة في الفن المعاصر، من حيث صدمة الشكل (كسر الأسلوب، والتقنيات الحديثة)؛ صدمة المعنى (مواجهة التاريخ، والعرقية، والدين)؛ وصدمة النظام (كشف بنية السوق، والمؤسساتية، والخوارزميات).
- توصيات تعليمية:
- دمج مفهوم "صدمة الجديد" في مناهج الفنون، وذلك لتعريف الطلبة أن تاريخ الفن عبارة عن سلسلة من التوترات بين الفن والسوق، والفن والمؤسساتية، والفن والإعلام.
 - تطبيق مقارنة "ما بعد صدمة الجديد" أثناء القراءة النقدية للأعمال الفنية، وذلك لتعريف الطلاب كيفية التفريق بين الصدمة كأداة تسويق، والصدمة كأداة وعي تاريخي وفني.
- توصيات مؤسساتية:
- دعم المتاحف والبيانات لمعارض تظهر العلاقات بين العمل وسياقه التاريخي، والسياسي، والاقتصادي.
 - دعم مشاريع وبرامج حوارية لطرح النقاش حول الأعمال الصادمة بشكل أوسع عن العنصرية، الذاكرة الجمعية، البيئة، وغيرها.
- بذلك، يمكن اعتبار البحث نقطة انطلاق لمشروعات لاحقة. فالفن المعاصر لا يزال ينتج العديد من "الصددمات"، والسؤال هو: كيف يمكن الحفاظ على قدرتنا النقدية عند قراءة "صدمة" الفن المعاصر، بدلاً من الاكتفاء بالاستهلاك البصري لها؟

المصادر

1. Musées d'Orsay. (2025, Nov. 07). Campagne de France, 1814. Retrieved Dec. 2025, from Musées d'Orsay: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/campagne-de-france-1814-246>
2. Ahmed, F. (2024, Mar. 14). Value and its Aesthetic Elements in Renaissance Art . Al-Academy (111), 321-334.
3. Anfam, D., Burton, J., Deacon, R., & De Salvo, D. (2009). Anish Kapoor Islamic mirror. New York, USA: Phaidon Press.
4. BBC. (2017, Jul. 26). Banksy's balloon girl chosen as nation's favourite artwork. Retrieved Dec. 2025, from BBC: <https://www.bbc.com/news/uk-england-40717821>
5. BBC News. (1997, Dec. 30). Entertainment Sensational hit for Royal Academy. Retrieved Dec. 2025, from BBC News: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/43401.stm>
6. Bonham-Carter,, C., & Mann, N. (Eds.). (2017). Rhetoric, Social Value and the Arts But How Does it Work? Switzerland: Springer International Publishing.
7. Cincinnati Art Museum . (2025). Still Life with Bread and Eggs. Retrieved Dec. 2025, from Cincinnati Art Museum : <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/exhibitions/exhibition-archive/2022/one-each-still-lifes/one-each-audio-exhibition/still-life-with-bread-and-eggs/>
8. Cohen, A. (2018, Oct. 11). How Jenny Saville Changed the Way We View the Female Form in Painting. Retrieved Dec. 2025, from Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jenny-saville-changed-way-view-female-form-painting>
9. Conty, A. (2013, Dec.). They Have Eyes That They Might Not See: Walter Benjamin's Aura And The Optical Unconscious. Literature and Theology, 27(04), 472-486 .
10. Coxhead, G. (2015, Nov. 01). Mona Hatoum . Retrieved Dec. 2025, from Art Review: <https://artreview.com/october-2016-review-mona-hatoum/>
11. Dalmia, A. (2016, Aug.). Anish Kapoor: Embedded Impressions of Indian Culture. Retrieved Dec. 2025, from OCAD University: https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/1240/1/Dalmia_Archana_2016_MA_CADN_MRP.pdf
12. Deborah, G., & Gustlin, Z. (n.d.). Neoclassicism and Romanticism (1760-1860). Retrieved Dec. 2025, from Libre Texts Humanities: [https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/A_World_Perspective_of_Art_History%3A_1400CE_to_the_21st_Century_\(Gustlin_and_Gustlin\)/03%3A_The_Effects_of_Colonization_\(1700_CE__1800_CE\)/3.04%3A_Neoclassicism_and_Romanticism_\(1760-1860\)](https://human.libretexts.org/Bookshelves/Art/A_World_Perspective_of_Art_History%3A_1400CE_to_the_21st_Century_(Gustlin_and_Gustlin)/03%3A_The_Effects_of_Colonization_(1700_CE__1800_CE)/3.04%3A_Neoclassicism_and_Romanticism_(1760-1860))
13. Doddington, D., & Lago , E. (Eds.). (2022). Writing the History of Slavery. UK: Bloomsbury Publishing.
14. Eclectic Gallery. (2024, Mar. 20). Beyond the Frame: Exploring Installation Art in Contemporary Exhibitions. Retrieved Dec. 2025, from Eclectic Gallery : <https://eclecticgallery.co.uk/news/223-beyond-the-frame-exploring-installation-art-in-contemporary-immersive-perspectives-navigating-the-world-of-installation-art/>

15. Foote, N. (1981, Summer). The Shock of the New. *Art Forum*, 19(10). Retrieved Dec. 2025, from *Art Forum*: <https://www.artforum.com/columns/the-shock-of-the-new-208606/>
16. Goldman, S. (2014, May). THIS IS NOT A JOKE: MAURIZIO CATTELAN'S SITE SPECIFIC PRACTICE. Retrieved Dec. 2025, from *Scholar Share*: <https://scholarshare.temple.edu/server/api/core/bitstreams/9af463bb-eef7-4028-a623-2e720c192302/content>
17. Haines, G. (2008, Nov. 27). Rachel's inside-out' house turns art world upside down. Retrieved Dec. 2025, from *East London Advertiser*: <https://www.eastlondonadvertiser.co.uk/news/20953246.rachels-inside-out-house-turns-art-world-upside/>
18. Hattenstone, S. (2009, Feb. 21). Myra, Margaret and me. Retrieved Dec. 2025, from *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/21/marcus-harvey-margaret-thatcher>
19. Hemmings, J. (2017, Aug.). Louise Bourgeois. The Structure of Existence: The Cells (Exhibition Review). *The Journal of Cloth & Culture*, 16(01), 1-6. Retrieved from <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-xxvi-detail>
20. Hughes, R. (1991). *The Shock of the New*. New York, USA: Alfred Knopf.
21. Invaluable. (2023, Aug. 03). Damien Hirst's Shark Explained . Retrieved Dec. 2025, from *Invaluable*: https://www.invaluable.com/blog/damien-hirsts-shark-explained/?srsId=AfmBOopxGzvzuUCcP_-hR--uXYfnfao3_gEioqURpZTXJLlbZLbRVyZM
22. Kinsella, E. (2018, Apr. 18). The Dung-Adorned Madonna That Giuliani Once Tried to Ban Has Been Donated to MoMA by Steve Cohen. Retrieved Dec. 2025, from *Art Net*: <https://news.artnet.com/art-world/steve-cohen-chris-ofili-virgin-mary-moma-1269002>
23. Lennon, J. (2022). *Conflict Graffiti: From Revolution to Gentrification*. USA: University of Chicago Press.
24. Miller, J. (2019). The Act of Seeing: Renee Cox's Yo Mama's Last Supper - Sacrilege or Inspiration? Retrieved Dec. 2025, from *ProQuest*: <https://www.proquest.com/openview/deba1a99703a8947ff53c146dd4af4fd/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
25. Nairne, S. (Ed.). (2002). *Art Now: Interviews with Modern Artists (Vol. 5)*. New York, USA: Continuum.
26. Peabody, R. (2016). *Consuming Stories Kara Walker and the Imagining of American Race*. USA: University of California Press.
27. Royal Academy of Art. (1997). *Sensation - Young British Artists from the Saatchi Collection* . Retrieved Dec. 2025, from *Royal Academy of Art*: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/archive/sensation-young-british-artists-from-the-saatchi-collection>
28. Saltzman, L. (2006). *Making Memory Matter Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago, USA: University of Chicago Press.
29. Sotheby's. (2018, Oct. 11). Latest Banksy Artwork 'Love is in the Bin' Created Live at Auction. Retrieved Dec. 2025, from *Sotheby's*:

- <https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction>
30. Sotheby's. (2025). JENNY SAVILLE: Propped. Retrieved Dec. 2025, from Sothby's: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/history-of-now-collection-david-teiger-118623/lot.6.html>
31. Stańska, Z. (2025, Sep. 24). The Story of Damien Hirst's Famous Shark. Retrieved Dec. 2025, from Daily Art Magazine: <https://www.dailyartmagazine.com/story-damien-hirst-shark/>
32. Stoleriu, I.-A., & Stoleriu, A. (2018, May). Representations of the Pope in Western Art. *Research in Medieval Culture and Art* , 5(1).
33. The Art Story. (2025). Ancient Egyptian Art. Retrieved Dec. 2025, from The Art Story: <https://www.theartstory.org/movement/ancient-egyptian-art/>
34. The Associated Press. (2001, Feb. 15). Female Jesus Draws Brooklyn Museum Into Art Storm. Retrieved Dec. 2025, from The New York Times: <https://www.nytimes.com/2001/02/15/nyregion/female-jesus-draws-brooklyn-museum-into-art-storm.html>
35. The Brooklyn Museum. (1999, Oct. 02). Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection. Retrieved Dec. 2025, from The Brooklyn Museum: <https://brooklynmuseum.org/exhibitions/sensation-young-british-artists-from-the-saatchi-collection>
36. van de Vall, R., & van Saaze , V. (Eds.). (2023). *Conservation of Contemporary Art Bridging the Gap Between Theory and Practice (Vol. 9)*. Netherlands: Springer International Publishing.
37. Venturi, L. (1941). The Aesthetic Idea of Impressionism . *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 01(01), 34-45.
38. Xavier Hufkens. (2007, Apr. 20). Louise Bourgeois . Retrieved Dec. 2025, from Xavier Hufkens: <https://www.xavierhufkens.com/exhibitions/--23>