صفحات ۱۰۱ - ۱۱۰
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳۶ • زمستان ۱۳۸۷

جهانی شدن و جنبش های انتقادی در هنرهای تجسمی معاصر بعد از ۱۹۶۰*

بهرنگ صمدزادگان**
کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۹/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۵/۵)

چکیده:

پیشرفت های روزافزون انسان در عصر مدرن چنان اغواگر بود که حتی هنرمندان را در سرخوشی غرق کرد. منیّت انسان مدرن بر پایه باورهای پسااومانیستی تا آنجا پیش رفت که ساختار اجتماع و فرهنگ نوین بر حول مرکز علم و نخبگان مدرن استوار شد. توده‌ها نیروهای منفعلی تلقی می شدند که موظف به تبعیت از نخبگان حوزه های مستقل دانش وفرهنگ بودند. دراین راستا هنر تمامی پیوندهای خود با محیط پیرامونش را گسست و درمسیر فرمالیسم صرف پیش رفت. دیگر هنرمندان به مسائل و روایات همه فهم یا واقعیات اجتماعی نمی پرداختند. اکنون واقعیات درونی و نادیدنی در مرکز توجه قرار داشتند و به این ترتیب هنرهای تجسمی در مسیر ارتقای فرم و انتزاع پیش رفتند. اما جدایی حوزه های نخبگی مدرن از امر اجتماعی تنها تا زمانی گسترش یافت که پسامدهای تمدن مدرن مردم را بدان بدبین نکرده بود وعلیه آن نشورانده بود. پس از آن حوزه های تولید فرهنگی آکنده از رویکردهایی شد که بشریت ومدرنیسم او را به نقد می کشیدند. این رویکردهای انتقادی رفته رفته بدل به جریان اصلی شده و بر پایه پیام های جهانیشان مرزهای بین ملل را درنوردیدند. جهانی شدن درهنر معنایی وسیع و مهم یافت و بدل به میلی شد که ارضای آن پیامدهای خوب و بد بسیاری را برای هنر معاصر به ارمغان آورد.

واژه های کلیدی:

جنبش های انتقادی، هنر معاصر، رادیکالیسم، جهانی شدن، فرمالیسم، پست مدرنیسم.

* این مقاله از پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی نویسنده با عنوان رویکردهای انتقادی در هنرهای تجسمی معاصر بعد از ۱۹۶۰ که در سال ۱۳۷۶ در دانشگاه تربیت مدرس به انجام رسیده استخراج شده است.

** تلفن: ۸۸۷۱۴۵۵۸-۰۲۱، نمابر: ۸۸۰۶۴۴۱۶-۰۲۱، E-mail: behrangsamad@yahoo.com.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

پیشرفت بشر در مسیر انسان محوری و علم باوری پسارُنسانسی اورا به سمت دوران اوج دانش و اندیشه جدید یعنی مدرنیسم رهنمون کرد. هنر از همان آغاز با تحولات علمی - صنعتی و ساختار نوینی که این تحولات برای زندگی تعریف می کردند همسو بود. اکتشافات و اختراعات حیرت آور بشر پس از انقلاب صنعتی، رو به گسترش نهاد و با ورود به قرن بیستم به اوج جذابیت خود رسید. هنرمندان هم به دنبال این شگفتی های نوین با ایمان به انسان و توان ذاتیش به سمت مطالعات علمی و تجربی و نمایش علائق و شیفتگی های خود همچون سرعت، حرکت و صنعت و رویکردهای هنری تجربی برپایه روانشناسی وهندسه جدید گرویدند. لیکن پیشرفت های اغواگر مدرنیستیِ انسان، بعدها تجارب تلخی را برای بشریت رقم زد و در کنار دستاوردهای حیرت انگیز تکنولوژیک، بیشترین میزان جنگ و خونریزی، آلودگی های زیست محیطی، بحران های فرهنگی اجتماعی و هویتی، تضادهای طبقاتی، امپریالیسم، استثمار و درنهایت ترس و بی ثباتی را برای او به ارمغان آورد. به همین دلیل است که بعد از گذشت مدتی ازعمر مدرنیسم، انسان معاصر در حوزه تئوری و عمل به نقد خود و دستاورد پیچیده اش یعنی مدرنیسم می پردازد. عنوان جنبش‌های انتقادی در هنر در برگیرنده بازتاب همین رویکرد منتقدانه درهنرهای تجسمی است. این نوشتار شامل بررسی ریشه ها و نحوه پیدایش رادیکالیسم یا رویکرد منتقدانه ای است که درنتیجه به بن بست رسیدن مدرنیسم درهنرهای تجسمی به وجود آمد تا به نقد پیامدهای مدرنیسم بپردازد.

دهه شصت میلادی به واسطه وقایع تاریخی منحصربفردش از اهمیت خاصی برخورداراست. بسیاری از اصلی ترین تحولات و پایه‌های جریان ها و گرایشات فکری و هنری معاصر در دهه شصت بنا نهاده شد. تغییرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بنیادینی که در این دوران به وقوع پیوست به آخر رسیدن مدرنیسم را اعلان کرد. این امرتحرکات معترضانه ای ایجاد کرد که باعث شد هنر و هنرمندان از کارگاه ها، پیله های فرد گراییِ مدرنیستی بیرون آمده وبه خیابان ها نفوذ کنند. به این ترتیب واکنش نشان دادن نسبت به وقایع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و در مجموع کلیه واقعیاتی که به عنوان اموراجتماعی دسته بندی می شوند ازخصایص غالب هنر در سال‌های پایانی قرن بیستم تا به اکنون شد. به مرور پشت سر گذاردن مرزها و جهانی کردن پیام نهضت های هنری اهمیت یافت. همچنین پرداختن به فرهنگ های دیگر که تازه و کشف نشده می نمودند مطرح شد و گفتمان جهانی فرهنگ اهمیت یافت. هنر به حلقه پیوند تمدن ها تبدیل شد. رفته رفته جهانی شدن و راهیابی به بازارهای جهانی هنر به یکی از اصلی ترین دغدغه های هنرمندان معاصرتبدیل شد. هنرمندان - خصوصاً در آسیا و آفریقا- درراه این هدف ناچاربه تن دادن به ضوابط و قواعدی شدند که گاه مدافع وگاه نافی آرمان ها، شعارها واهداف ایشان بود. این جریان خصوصاً درقبال جریان های انتقادی بارزتربوده است. جریان های معترض غربی همچون جنبش هنرمندان جوان انگلیس و جنبش هنر زنان دردل تبلیغات و حمایت‌های مالی بازار هنر از یک جنبش رادیکال به جریانات تبلیغاتی اربابان سرمایه بدل شدند. جنبش های منتقد شرقی هم یا دردل محدودیت ها و کنترل های دولتی حل شدند و یا اگرپیکان نقدشان به سمت اهداف غیربومی نشانه رفته بود، دردل بازاریابی قومی اقتصاد هنری جایگاهی برایشان تعبیه نشده بود.

در مقاله پیش رو ابتدا با بررسی خصایص ذاتی رویکردهای فرمالیستی در دوران مدرن به دلایل و چگونگی پیدایش گرایشات انتقادی و ضدمدرنیستی در هنرهای تجسمی پس از نیمه قرن بیستم خواهیم پرداخت. بعد از گذار از دوران فرمالیسم با بررسی گرایشاتی که از لحاظ فرم و محتوا به زندگی روزمره و واقعیات پیرامون ارجاع داشتند اهمیت یافتن دوباره معنا و حلول و اوج نگرش های انتقادی در هنرهای تجسمی بررسی خواهد شد. در پایان پدیده جهانی شدن و تاثیرات مثبت و منفی آن بر فرهنگ و هنر با تاکید بر جنبش های انتقادی و هنرهای غیر غربی مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت.

۱- جنبش‌های انتزاعی و فاصله از امر اجتماعی

هنر دریکی از پرتکاپوترین ادوار خود یعنی در فاصله ۱۹۰۵ تا ۱۹۶۵، بیش ازهرچیز به طبیعت، ماهیت و قابلیت های درونی خود پرداخت و می خواست تصویری ناب و بی همتا از خود بروز دهد. در این مدت بیش از همه ادوار تاریخ هنر تئوری و تعریف و تعبیر به وجود آمد، هنرمند به اوج آزادی خود دست یافت و هیچ مانعی در بهره گیری از تکنیک و رسانه های جدید پیش پای او نبود. اشتیاق به خلاقیت و اهمیت نوگرایی دراین زمان تا حدی بود که بیشترین تحولات سبکی و شکلیِ تاریخ هنر در این دوران به وقوع پیوستند. نفس خلاقیت و نوگرایی، موضوع اصلی هنر این زمان بود وخلق پدیده های نو وغریب، بیش از هر چیز دیگری دغدغه عمده هنرمندان شد. هنرمندان بیشترین تلاش خود را مبذول این هدف می کردند که با دستیابی به بدایع جدید درحوزه شکل و فرم، نظرمخاطبان خود را جلب کنند. هانری له وی (۱۹۴۸) فیلسوف فرانسوی می گفت:[امروز جز احترام قائل شدن برای فرم، آزادی دیگری وجود ندارد![۱]](قره باغی، ۱۳۸۳، ۵۸).

Archive of SID
www.SID.ir

زیبایی شناسی مدرن از دل نوگرایی و تجددی سر برآورد که ضدیت با سبک های پیشین به خصوص کلاسی سیسم سرلوحه اهداف آن بود. هدفِ اغلب حرکت های مدرن این بود که چهره فرهنگ را دگرگون کرده و درهنر و تولید فرهنگی استقلال و خودمختاری و استواری بر ارزش های اثیری اثر را رواج دهند. بدین ترتیب روایتگری درهنرکنار نهاده شده و جای آن به فی البداهگی، تصادف وغرایز شخصی داده شد. از سوی دیگر، مدرنیسم به واسطه تکنولوژی هم با هنر درآمیخت. هنرمدرن تبدیل به مقوله ای شبه علمی شد که نظریه‌هایش براساس اعتقاد به تکنولوژی، تجربه وایمان به آینده استوار بود و آفرینش فرم های تازه برپایه تجربیات و منطق های مبتنی بر روانشناسی، هندسه و علوم جدید مهم ترین دلمشغولی آن بود.

عمده تحولات هنری نیمه دوم قرن بیستم دراروپا و آمریکا متاثر از شرایط اجتماعی بعد ازجنگ جهانی دوم بود. در آن زمان شرایط روحی متفاوتی در دوسوی اقیانوس اطلس حاکم بود. ازطرفی خستگی، سرخوردگی و یأس در اروپایی که همه چیزرا در جنگ از دست داده بود و ازسوی دیگر سرخوشی و غرور در آمریکای سرمایه دار که پس از ورشکستگی اروپا به اوج قدرت رسیده بود. در حالی که آمریکاییان زرق و برق و سرخوشی زندگی جدید را در قالب انفجارهای رنگی و بدایع فرمالیستی به نمایش می گذاشتند، اروپا در اوهام مأیوسانه سوررئالیسم و اندوه اکسپرسیونیستی خود سیر می‌کرد. سرخوشی و هیجان آمریکایی در اشکال مختلف هنرهای انتزاعی و کنشی متجلی شد حال آنکه در اروپا کماکان سنت های فیگوراتیو تخریبی ادامه داشتند (Lucie Smith, 2004, 35).

رویکرد به بدایع فرمالیستی و فاصله گرفتن از امر اجتماعی، به خصوص درسیاق نهضتی که نقطه اوج نگرش های مدرنیستی در هنر محسوب می شود، یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی و ستارگان شهیر آن به نهایت خود می رسد. این جنبش که درفاصله سال های ۳۵ تا ۶۵ ظهورکرده و به اوج رسید بر اصل پویایی مستمر امرذهنی استوار بود. برای کسی چون پولاک ذهن گرایی اصلی ترین سیاق بود و واقعیتِ درونی، تنها امرواقعی محسوب می شد. هارولد روزنبرگ (۱۹۰۶ - ۱۹۷۸) مهم ترین مدافع این نهضت خاطرنشان می کند که [کنش روی بوم به مثابه حرکتی آزادی طلب دربرابرضوابط سیاسی، اخلاقی وزیبا شناسی است][۲] (Rosenberg, 1962, 31). نظر روزنبرگ رامی توان درمورد همتایان پولاک به خصوص گروه هنرمندان مهاجر اروپایی بسط داد و آن را اینگونه تفسیر کرد که کنش هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی درواقع تلاشی برای فاصله گرفتن از اجتماعی است که خصوصاً خاطرات و تبعات جنگ تحمل آن را دشوارکرده است. اکسپرسیونیسم انتزاعی برخاسته از اندیشه و تفکرات شخصی هنرمندان بود و برون ریزی فردیتِ آنها اصل اساسی آن را تشکیل می داد. درنگاهی منصفانه می توان دریافت که پاره ای از آثار این نهضت که منازل رفیعی را به نام خود ثبت کردند چیزی جز شورش ضربه قلم ها و انفجارهای رنگی تصادفی نبودند.

درنتیجه تعامل هنری که به واسطه مهاجرت های بین اروپا و آمریکا به جریان افتاده بود دامنه بازار هنری آمریکای ثروتمند به زودی به اروپا هم سرایت کرد و هنرمندان اروپا هم تن به موج آمریکائیزاسیون هنری سپردند. لیکن انقطاع شش ساله زنجیره هنراروپا که به واسطه جنگ جهانی دوم به وجود آمد نه تنها عامل فراموشی بزرگان پیش ازجنگ نشد، بلکه به واسطه محکومیت کارشان توسط نازی ها اکنون در اذهان عموم بدل به نمایندگان تمدن جدیدی شده بودند که متفقین برای احقاق آن جنگیده بودند. هنرمندانی چون پیکاسو و ماتیس دراین زمان به اوج شهرت خود رسیدند و زمینه را برای ظهور هنرمندان جدیدتری که وجوه اشتراکی هم با اکسپرسیونیسم انتزاعی داشتند، نظیر میرو و ارنست مهیا کردند (Lucie Smith, 2004, 66). بدین شکل هنر مدرن موقعیت خود را به عنوان حوزه ای نخبه گرا و مستقل درمیان اجتماع بعد از جنگ تثبیت کرد. صرف نظر از استثنائاتی نظیر بیکن، بالتوس و رئالیست های اجتماعی انگلیس و ایتالیا که بی توجه به جریان های غالب، ثابت قدم راه خود را پی گرفتند، عمده جریان های غالب این دوران به خصوص کوبیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی کمر همت بستند تا اهمیت محتوا در اثر هنری را به حداقل رسانده واهمیت کشفیات و بدایع خلاق درحوزه فرم را در اوج بنشانند.

دردهه ۶۰ هنربا آنچه تکنولوژی بدان رسیده بود همسوشد. به نظرمی آمد که هنر نوین بالاخره به اوج آرمانی و آینده ای که انتظارآن را می کشید دست یازیده است. دقیقاً درآستانه ورود به این آرمانشهرمدرن بود که کشتی مدرنیسم به گِل نشست. دهه ۱۹۶۰ آکنده ازپیامدهای سیاسی-اجتماعی مدرنیسم و واکنش های علیهِ آنان بود؛ دوران جنگ ویتنام و هیپی گری و وودواستاک درواکنش به آن، انقلاب کوبا، دوران راهپیمایی های صلح طلبانه بیشمار و شورش‌های دانشجویی، جریان های پیاپی ضد آپارتاید و نژادپرستی. همه اینها نشانه هایی از اعتراضات سر برآورده علیه مدرنیسم بودند که درهمه حوزه های فرهنگی و اجتماعی برزائقه پیروان آن تاثیرمی گذاشتند. ازآن پس گرایش هایی درهنرغرب ظهورکردند که برخلاف جنبش های پیش ازخود به جای پرداختن به زیبایی شناسی وساختارفرمالیستی، براهمیت موضوع تاکید می‌ورزیدند. ازاین تاریخ هنرمفهومی وموضوع گرا باورهای زیباشناسانه رابه جد متحول کرده وسلوکی تهاجمی، منتقد و ستیزه‌جویانه رابرای آن تعریف کرد. دراین زمان حرکت هایی پدید آمدند که هرکدام به شکلی راهی برای آینده هنرگشودند.

۲- رویکرد به معنا و کثرت گرایی

از اواخردهه شصت نگرش مخاطبین هنر و نوع توقع آنها ازهنرتغییریافت. چراکه هنر مدرن در منظر تماشاگران، بدل به نوعی سنت آکادمیکِ ساده و جدا افتاده از اجتماع شده بود که فرمالیسم تمام هست و نیست آن را تشکیل می داد. هنر مدرن هم مانند علوم جدید بسیار تخصصی، نخبه گرا و دُگم شده بود. هنر انتزاعی بی اعتنا به تماشاگر، انسان رابه کناری نهاده وبرفرم و ساختار تاکید می‌ورزید و تازگی و ابتکار تنها چیزی بود که بدان اهمیت می داد.

Archive of SID
www.SID.ir

تماشاگر در آن زمان دیگر نمی خواست در هنر به دید آنچه که پیش از همه این وقایع و تحولات می شناخت بنگرد. گویی این دیدگاه فراگیر شده بود که آزادسری های آوانگارد مدرنیستی، ذهن گرایی های شخصی و پیشرفت های ابزاری و تکنولوژیک کافی نبوده و چندان دردی از هنر و خواستارانش دوا نکرده است. این دیدگاه جدید عامل بروز دگرگونی های ریشه ای در هنر شد.

تحول اصلی پیش از تثبیت پاپ آرت توسط نئودادائیست هایی نظیر راشنبرگ آغازشد. شاخص آثار او ایجاد نوعی وهم و خیال با استفاده از عناصر آشنا است. او با استفاده ازعناصرزندگی روزمره، آشکارا بیننده را به بازی می گیرد و با ایجاد اغتشاش ذهنی به وسیله حجم زیاد نشانه ها هشیاری اونسبت به محیط پیرامونش را برمی‌انگیزد. این خصوصیت در آثار جسپر جونز نیز قابل تشخیص است. البته آثار جونز از نظم و قوای استعاری بیشتری برخوردار هستند.

بی شک مشهورترین وجنجالی ترین هنرمند نیمه قرن بیستم اندی وارهُل است.[او تجربیات بسیاری را به نام خود رقم زد و دامنه تجربیاتش را به تمامی مرزها و محدوده های هنر گسترش بخشید و بااستفاده ازعکس رویدادها، اشیا و انسان ها اشتهای روزافزون مردم آن زمان برای جامعـــه نگاری را در آثارش پاســـخ گفت][۳] (Fineberg, 2000, 255). اودرعصرتولید انبوه، با تکثیرمکانیکی عناصر تصویری در کنار هم و به وسیله تکنیک های چاپ صنعتی، به نحو کنایه آمیزی اندیشه غالب مدرنیسم مبنی بر یکتایی و منحصربفرد بودن اثر هنری را زیر پا گذاشت. می توان گفت که وارهُل نمود عینی آرای بنیامین درهنرمعاصر است. او محیط اجتماعی که خود عضوی از آن است را ضبط و بررسی می کند. فاجعه و تراژدی با ماهیت اجتماعی، در بسیاری از آثار او رخ می‌نمایانند. مشاهدات اجتماعی و درونمایه های فرهنگی و هنری وارهل بسیاری از وجوه و رویکردهایی را که هنر در دهه هشتاد بدان دست یافت پیش بینی کرده است. او درسال های بعد ازدهه ۶۰ تعریف جدیدی برای نقش هنرمند به وجود می آورد. درواقع اقدامات وارهل منجر به پذیرفتن جایگاهِ رویداد اجتماعی به عنوان دستمایه هنری سال های بعد از ۶۰ و دوران بعد از مدرنیسم شد. او توانست جایگاه فاخر و نگاه سانتیمانتال برج نشینان مدرن را به پنجره ای رو به خیابان های معاصر بدل کند و نقش هنرمند را از نسخه پیچی های بی دغدغه فرمالیستی به واکنش های نقادانه اجتماعی تغییر دهد.

با نزدیک شدن به آخرقرن بیستم هنر معاصر به تدریج شاهد تحولات اساسی درطرز تلقی ها نسبت به هنر پیشرو بوده است. درپی آن امروز دیگر آوانگارد و پیشتازبودن در ابداع سبک های خلاقه اهمیت کمتری نسبت به سال های پیش از دهه ۶۰ داراست. درآن زمان بسیاری ازهنرمندان برجسته مدرن جایگاه هنری خود را با ارائه تعریفی سبک شناسانه از آثار خود تعیین می کردند. نادیده گرفتن ابعاد سبک شناختی دربررسی آثار این هنرمندان خدشه ای جدی به شناخت آنان وارد خواهد کرد. این مسأله خصوصاً درمورد هنرمندانی که میراث خوار کوبیسم بودند قابل توجه است. کوبیسم به شکل کاملاً سنجیده ای اهمیت محتوا در اثر هنری را به حداقل رساند تا از این طریق به کشف زبان بصری جدیدی نائل شود. این خصیصه حتی در آثارهنرمندان پاپ هم قابل ملاحظه است. اما با وجود اینکه آنها هم پافشاری بسیاری بر سبک گرایی و اهمیت منش شخصی هنرمند داشتند، اهتمام آنها برای نقد ومبارزه، آنان را به طرح مفاهیم سیاسی، اجتماعی و حتی اخلاقی درآثارشان واداشت. از آن پس، محیط و رویداد اهمیت موضوعی خاصی پیدا کردند. همین باعث شد تا راه برای جنبش های مفهوم‌گرا که دردهه های ۷۰ و ۸۰ ظهور کردند و ازلحاظ صوری و معنایی ماهیتی دیگرگون ومنتقد داشتند هموار شود. ازجمله این جنبش ها می توان به جنبش زنان هنرمند (هنرمندانی چون اِوا هسه،آن همیلتون و ربکا هورن) اشاره کرد که نه تنها تکمیل کننده نهایی جریان تبدیل مینیمالیسم به هنرهای مفهومی و موضوعی بود بلکه سرمشقی شد برای هنرمندان دهه های بعدی (Lucie Smith, 2004, 256). این جنبش راه را برای جنبش های انتقادی بعداز دهه ۸۰ هموار نموده و زیبایی شناسی نافرمانی و شورش را تثبیت کرد. اما مهم ترین محصول این جریان ظهور یکی از پایدارترین نهضت های هنری موضوع گرا یعنی هنر فمینیست بود که البته در کوران تبلیغات ماهیتی چند رو یافت.

۳- هنر رادیکال، رویکرد غالب دهه ۸۰

نئواکسپرسونیسم آلمان جنبش دیگری بود که نه تنها شرایط اجتماع آلمانِ دوپاره را به نقد می کشید بلکه شورشی هم در راه باززنده کردن ارزش های نقاشی محسوب می شد. بازلیتس[۴] (۱۹۳۸)، کیفر[۵] (۱۹۴۵) و ایمندورف[۶] (۱۹۴۵-۲۰۰۷) ازجمله پیشروان این نهضت محسوب می شوند. با وجود آنکه نئواکسپرسیونیسم به عنوان مظهری از تجدیدحیات آلمان بعد از جنگ شناخته شد، با تحولات نقاشی درسایر نقاط جهان از جمله آمریکا و ایتالیا هم سازگاری داشت (Fineberg, 2000, 292). ازاین حیث نئواکسپرسیونیسم تبدیل به عبارتی جهانی شد. آثارفیلیپ گاستون[۷] (۱۹۱۳-۱۹۸۰) و لئون گالوب[۸] (۱۹۲۲-۲۰۰۴) اصلی ترین شاخصه های این جنبش درآمریکا محسوب می‌شوند. این دو از آثارخود به عنوان ابزاری برای نقد تند و تازیانه وار جامعه آمریکا بهره می گرفتند و متعهدانه درصدد افشاگری علیه امپریالیسم بودند.

از دهه ۷۰ اعتقاد فزاینده ضدیت با مدرنیسم جهان غرب و به ویژه ایالات متحده را فراگرفت. دررأس همه، منتقدان و مفسران دریافتند که شالوده نگاه نخبه گرا، ضد تاریخ، فردمحور و آکادمیک مدرنیسم رو به اضمحلال است. نگرش پست مدرن که تا پیش از دهه ۷۰ به عنوان جریانی رادیکال و انتقادی از سوی گروه‌های اقلیتی هنرمندان، نظیر پاپ آرتیست ها اخذ می شد، دردهه ۷۰ به صورت بخش بزرگی از جریانات فرهنگی و هنری درآمده و دردهه ۸۰ تبدیل به جریان غالب شد.

یکی از پُرسروصداترین هنرمندان نیویورکی دهه ۸۰ جِف

Archive of SID
www.SID.ir

کونز[۹] (۱۹۵۵) است. شوکی که آثار وقیح و طعنه آمیز او ایجاد می‌کنند منحصر بفرد و به یاد ماندنی است. آثار او اعم از شخصیت‌های کارتونی و پاپ، کالاهای تزیینی و اسباب بازی و پیکره‌های اروتیک با مهارت و زرق و برق بسیار به صورت سه بُعدی بازسازی شده اند (تصویر۱). چیزهایی که سال هاست ازطریق فروشگاه های زنجیره ای، تبلیغات، تلویزیون و ماهواره زندگی انسان را احاطه کرده اند، در نمایشگاه های کونز از نزدیک و به طورملموس زشتی تأمل برانگیز و ماهیت هذیانی خود را به رخ بینندگان می کشند. نگاه به مصرف و اشیای مصرفی، دیگردراین دوران هدف همسو شدن با زندگی جدید، مردم و پشت پا زدن به مدرنیسم آکادمیک را برنمی‌تابید. جف کونز با نمایش مدل های جدید کالاهای مصرفی درگالری و ساخت شخصیت های کارتونی عظیم الجثه ابتذال و بندگی غوطه ور در زندگی اصحاب ام تی وی را به رخ آنها می کشد.

تصویر ۱- جف کونز، مایکل جکسون، ۱۹۸۸.
ماخذ: (سایت گالری MOMA)

باربارا کروگر (۱۹۴۵) دیگرهنرمند سرشناس آمریکایی است که پیکان تیزنقدش را از دهه ۸۰ تا کنون به سمت سیاست، اقتصاد و فرهنگ معاصر نشانه رفته است. انتقاد عمده او متوجه جوامع مصرف زده معاصراست که حیات شهروندانشان به خرید ومصرف بسته است و در زیر چتر تبلیغات، مُد و مصرف گرایی ازفرهنگ و شاخصه های انسانی به دورمانده اند.آثار کروگر از خصوصیت هجوآمیزی در ظاهر و محتوا برخوردارند. ساختار تصویری آثار او تشابه کاملی به آگهی ها و هدایای تبلیغاتی دارند اما ازحیث معنی پیام‌های منتقدانه، تمسخر آمیز و سوال برانگیزی را مخابره می کنند. او با استفاده از تصاویری مشابه عکس های تبلیغاتی و صفحه آرایی کلمات در قالب بیلبوردها و آفیش های تبلیغاتی فرهنگ مصرفی که همه چیز را درقیاس با قدرت خرید ارزیابی می کند را به نقد می کشد. یکی ازآثارمعروفش کیف خریدی است که در فروشگاه های متعدد میان مردم توزیع شد. تقلید نقیضه آمیزی از جمله معروف دکارت [من فکر می‌کنم پس هستم][۱۰] به این صورت بر آن چاپ شده است: [من خرید می‌کنم پس هستم][۱۱]. خیل عظیم مشتریان سوپرمارکت‌های آمریکایی را تجسم کنید که کالاهای خریداری شده خودرا در این کیسه ها ریخته و از در خروجی فروشگاه ها بیرون می آیند.

بودریار جامعه شناس فرانسوی نظریه ای دارد که درتحلیل آثار کونز، کروگر و حتی کسانی چون اُلدنبرگ و نمونه های مشابه صادق است. او در مورد فراواقعیت[۱۲] (ج ان پاول، ۱۳۷۸،ص ۶۴) صحبت می کند و معتقد است که در عالم مُد، هالیوود، ستاره سازی پاپ، تلویزیون و تبلیغات، [نشانه ها، تصویرها و کالاها تبدیل به فراواقعیت شده اند و نظامی را پدید آورده اند که واقعی نیست اما درجهان معاصر جایگزین واقعیت شده است و واقعی تر ازواقعی است][۱۳] (Budrillard, The Procession of Simulacra ...67) کونز و کروگر و امثال آنها برهمین نکته دست می گذارند. مصرف تصاویر و کالاها در زندگی معاصر از حالت تفریح و رفع نیاز خارج شده و تبدیل به بت واره پرستی شده است. در جوامع معاصرکم نیستند کسانی که نام قهرمانان و بسیاری از واقعیت های تاریخی یا اجتماعی به گوششان نخورده اما اکثریت قریب به اتفاق، سوپرمَن و مَدونا راخیلی خوب می شناسند و از آخرین تولیدات مرسدس، کارشناسانه مطلعند. تصاویر و تبلیغات زندگی بشر را همچون سلول‌های DNA احاطه کرده اند و او را به سمت آنچه بخواهند سوق می دهند. گاه به سوی صندوق های سوپرمارکت ها، گاه به سوی صندوق های رأی و گاه به سوی دفاتر پذیرش داوطلب برای اعزام به جبهه های جنگ در عراق و افغانستان.

گرایش به سمت اعتراض، تصاویر نامطبوع، موضوعات غیرقابل قبول وپدیده ای که بسیاری آن را زیبایی شناسی خشونت و شوک می‌خوانند در دهه ۹۰ اوج گرفت. فرزندان یاغی دوران حکومت تاچر و ریگان صحنه هنررا دردست گرفتند و برسرنوشت وخشونت و زوالی که ارمغان سال های اوج مدرن بود شوریدند. مرگ اخلاق، خشونت جنسی، آپارتاید، رکود اقتصادی دهه ۸۰، سرکوب، جنگ و فجایع مردم سوزی چون فاجعه چرنوبیل نسل جدید هنرمندان را آکنده از خشم و اعتراض کرده بود. گرایشات انتقادی-اجتماعی با استفاده از التقاط نشانه ها و تصاویر به جریان غالب تبدیل شدند. در راستای این گرایش هنرمندان برآن شدند تا ازسانتیمانتالیزم فرهنگی و گرایشات فرمالیستی فاصله بیشتری گرفته و درعین حفظ ارزش ها و اصالت های هنری، با استفاده از کُدها ونشانه ها به ایجاد استعاراتی بپردازند که درذهن توده ها ایجاد سوال کنند. جنس این سوال با آنچه در برابر یک اثر مدرن درذهن مخاطب ایجاد می شد متفاوت بود. چراکه اولین سوال دربرابر آثار مدرن درباب چیستی عناصر موجود در اثر بود حال آنکه ماهیت اغلب عناصرآثارهنری این دوران برای مخاطب معلوم است وسوالی که شکل می گیرد درخصوص چرایی وچگونگی روابط میان این عناصر است.

اصلی ترین و خبرسازترین شاخه های این موج معترض جریانی بود که تحت عنوان هنرمندان جوان انگلیس[۱۴] درلندن شکل گرفت. آنها گروهی ازهنرمندان جوان شاخه های مختلف هنری و اغلب فارغ اتحصیلان کالج هنری گُلدسمیتز و لیدز بودند. فهرست اعضای این گروه ستونی طویل از چهره های شاخص هنر معاصر

Archive of SID

www.SID.ir

است. کسانی چون: دیمن هرست، مَت کالیشا، سارا لوکاس، مارکوس هاروی، تریسی اِمین، راچل وایت رد و جنی ساویل (Lucie Smith, 2004, 275).

جریان جدید هنر انگلستان در دهه ۹۰ به نوعی برآمده از شرایط ناگوار اقتصادی دهه قبل بود. سقوط اقتصادی بی سابقه ای که در اواخر دهه ۸۰ گریبان انگلستان را گرفت و در جامعه هنر، به ورشکستگی بسیاری از گالری ها انجامید. لذا هنرمندان مجبور شدند به سختی امرار معاش کنند و اکثراً به زندگی در منطقه فقیرنشین شرق لندن خو بگیرند. این رویداد اعتماد به نفس پرخاشگرانه آنها را دوچندان کرد. چهره اصلی این جریان که به نوعی رهبر گروه هنرمندان جوان انگلیس هم تلقی می شود، دیمن هِرست نام دارد. هرست توانست با تثبیت زیبایی شناسی شوک ، توجه مجموعه داران بزرگی چون ساعتچی را به خود و تمام عصیانگران گروه هنرمندان جوان جلب کند و به همراه همقطارانش هنر اعتراض را به بزرگترین موزه ها واردکند. او درحال حاضر گران‌ترین هنرمند زنده دنیا محسوب می شود.

٤- جهانی شدن[۱۵]

همانگونه که گفته شد، در نیمه دوم قرن بیستم هنر رفته رفته از برونریزی های شخصی، رو به سمت موضوعات اجتماعی وجهانی نهاد، هنرمندان بادقت به تحلیل وضعیت پیرامون خود پرداختند و به مرور تبدیل به روشنگرانی شدند که به دستاوردهای منفی انسان مدرن اعتراض نشان می دادند. هنرمعاصر دم از انسانیت ازدست شده می زد. واکنش نشان دادن به واقعیات اجتماعی ازخصایص غالب در هنرسال های پایانی قرن بیستم شد. مسأله [دیگران[۱۶]] در هنر اهمیت یافت. هنر زنان، رنگین پوستان و کلاً دیگرانی که ناب و کشف ناشده می نمودند مطرح شد و هنر گام به عرصه جهانی شدن نهاد. هنرتبدیل به حلقه پیوند تمدن ها شد. همزمان، الگوهای ارائه هنر هم گسترش پیدا کرد. موزه های هنری که تا پیش از این مختص پایتخت های نام آشنا بودند درگوشه و کنار دنیا تاسیس شدند. گالری های خصوصی و مجموعه داران قدرت گرفتند و از گرایشات جدید هنری حمایت کردند. هنرتبدیل به ابزار نقدی شد که از دست رفتگی انسانیت انسان معاصر را به رخ او می کشید و شمایل زندگی معاصر را به سخره می گرفت. هنرمندان به پشتوانه حامیان خود پرده های ادب و هنر سانتیمانتال را دریدند و جسور و خشن از ماهیت انسان معاصر سخن گفتند. رفته رفته گرایشات جدید هنری تبدیل به جریان غالب شده و هنرمندان یاغی دهه های ۷۰ و ۸۰ و ۹۰ شهرت عالم گیری یافتند. هنرمندان از فرهنگ ها و ملل مختلف با این گرایش ها سر از میادین بین المللی درآوردند تا در کنار یکدیگر کلام خویش را فریاد کنند. پدیده چندفرهنگی[۱۷] لازمه اصلی جهانی شدن شد. امروزه به ندرت می توان درنمایشگاه های بین المللی به نمایشگاه های تک ملیتی برخورد. معدود نمایشگاه های تک ملیتی هم که برگزار می شوند متعلق به کشورهایی است که جریان رسمی هنرشان به دلیل کاستی ها و فقدان های بسیار در ساختار مدیریت، برنامه ریزی، اقتصاد و آموزش هنر از کوران رقابت درعرصه جهانی شدن به دورمانده و اتفاقاً به همین دلیل زیرپای بازارجهانی هنر متحمل بیشترین خسارات می شوند.

جهانی شدن هنرمندان و قهرمانانه پرچم آزادی و برابری را دست گرفتن و عرصه های جهانی را با شعار انسانیت و دنیای بهتر پیمودن وجوه آرمانی نقش هنرمند دردهکده جهانی است. اما نباید فراموش کنیم که جهانی شدن پیش از آنکه پدیده ای فرهنگی هنری باشد، مقوله ای اقتصادی و رسانه ای است. هنوز پدیده جنگ برای قدرت‌های بزرگ سرمایه داری یک تجارت پرسود محسوب می شود. اگرقرار بود جهانی شدن تمام جنبش های انتقادی رهیافتی بنیادین داشته باشد اکنون یا ازاین پدیده شوم خبری نبود و یا برعکس، از هنر انتقادی جهانی شده و یا اساساً از هنر انتقادی! البته این نکته که روح آزادیخواه هنرمند همیشه و درهر بُرهه تاریخی انسانیت را فریاد کرده و از فرو رفتن در منجلاب سیاست های ضد انسانی سر باززده، نکته ای است که صحتش بر همگان واضح است. اما اگر قرار بود که جنبش های هنری انتقادی خطری زیربنایی برای ساختار سیاست و اقتصاد جهانی محسوب شوند هیچگاه جهانی نشده و رسانه های متعلق به قدرت ها آنها را در بوق و کرنا نمی کردند.

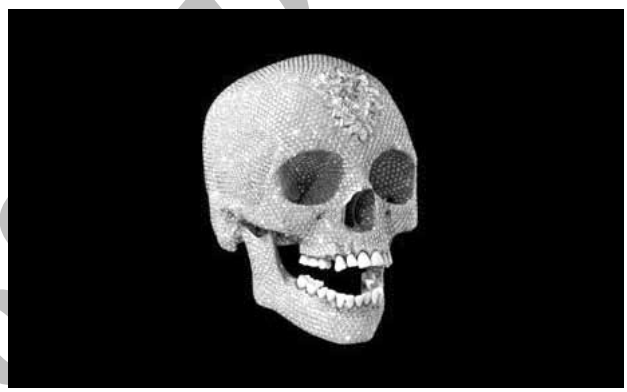
بودریار درباب مرگ امراجتماعی درجهان معاصر، جامعه امروز را به پیکره ای راکد وساکن که درغوغای تصاویر و تبلیغات تنها به تماشای تلویزیون و پیروی از الگوهای رسانه ای می پردازد تشبیه می‌کند. از دید او [این جامعه فراتر از حد عادی منفعل است][۱۸] (Baudrillard, In the shadow of silent majorities, 68).

بنا بر نظریه بودریار می توان تکلیف تعامل بسیاری از حرکت‌های انتقادی با طیف وسیعی از مخاطبانشان را روشن دانست. هرچند پیام آنها حرف دل بینندگانشان هم باشد اما شهروند دهکده جهانی روزانه با میلیون ها تصویر و تبلیغ و تأویل روبرو است و فرصتی برای اندیشیدن وتحریک شدن با اثر هنری ندارد. از این جهت است که در بسیاری از جوامع پیشتاز درعرصه جهانی شدن چیزی به نام سانسورهنری وجود ندارد. برعکس در جوامع منزوی تر، شرایط کاملاً متفاوت است. چرا که شهروندان این جوامع هنوز در اقیانوس تصاویر رسانه ای غرق نشده اند و هنر هنوز می تواند محرک توده ها محسوب شود. از سوی دیگر بودریار عنوان می دارد که در این جامعه جهانی هرگونه تلاش برای تغییر نظام از سوی خود نظام در جهت اهداف آن به همکاری پذیرفته خواهد شد. به عبارت ساده تر درخدمت اهداف نظام درخواهد آمد.

از این جهت است که جنبش یاغی و معترض هنرمندان جوان انگلیس که از دل فقر و نارسایی های اجتماعی لندن دردهه های ۷۰و۸۰ برخاست، در دهه ۹۰ به موفقیت تجاری عظیمی دست پیدا می کند. دیمن هِرست رهبر تند مزاج این جنبش اکنون گران ترین هنرمند زنده جهان است. وی که دردوران نوجوانی بارها به علت دزدی مواد غذایی بازداشت شده بود اکنون صاحب قصری ۳۰ میلیون پوندی است و آخرین اثر خود را با هزینه‌ای معادل ۱۲ میلیون

Archive of SID
www.SID.ir

پوند (۲۴میلیون دلار) از الماس ساخته است (تصویر۲). بسیار خوش بینانه است اگر باور کنیم که حامی ثروتمند این گروه شورشی، چارلز ساعتچی[۱۹]، صرفاً عاشقی سینه چاک هنر بود که ثروتش را در راه اعتلا و حمایت جریان های هنری وقف می کرد. این ثروتمند عراقی الاصل یهودی از سال ۱۹۷۰ صاحب یک شرکت تبلیغاتی بزرگ است که در ۱۹۸۶ با بیش از ۶۰۰ شعبه بین المللی به عنوان بزرگ ترین آژانس تبلیغاتی دنیا شناخته شد. در کمپین تبلیغاتی مارگارت تاچر مشاور ویژه او بود و نقش مهمی را در پیروزی وی بازی کرد. او دردهه ۸۰ به بزرگ ترین گالری دار جهان و مشاور هنری دولت انگلیس تبدیل شد.



تصویر ۲- دیمن هرست، به خاطر عشق به خدا
جمجمه و ۸۶۰۱عدد الماس، ۲۰۰۷.
ماخذ: (سایت روزنامه گاردین)

با این معرفی می توان دریافت که حمایت ساعتچی ازجنبش یاغی‌ترین هنرمندان انگلستان آن هم درسال های اوج فشار و سرنگونی اقتصادی این کشور صرفاً از روی عشق و علاقه به هنر نبوده است. در واقع دولت انگلیس با حمایت از این هنرمندان به واسطه ساعتچی با یک تیر دو نشان زده است. هم دهان معترضین را با اسکناس پُرکرده است و هم صبورانه و قدیس وار با ارج نهادن به مخالفینش، چهره ای دموکرات از خود به خورد رسانه ها داده است. به این ترتیب گروه هنرمندان جوان انگلیس نه تنها به مثابه آشوبگران سرکوب نشدند بلکه با سرو صدای تبلیغاتی بسیار بدل به جریان رسمی هنر کشورشان شده و عالی ترین پله های ترقی را طی کردند.

جهانی شدن یک هنرمند یا جریان هنری مستلزم رهیابی به بازارهای جهانی است. کنترل و حاکمیت بازارهای جهانی دردست جهان غرب است و این چیزی نیست که بتوان با اقدامات انقلابی و متحورانه متحول کرد. بازار جهانی یعنی اقتصاد. مادامی که قدرت اقتصادی دردستان سرمایه داری غربی است کنترل چرخه اقتصاد هم در دست آن است. از این حیث جهانی شدن تنها به برگزاری نمایشگاه های فراملی و شرکت درنمایشگاه های بین المللی خلاصه نمی شود. بلکه معنای حرفه ای آن رسیدن به بازارهای جهانی هنر را هم شامل می شود. اقتصاد هنر چرخه ای بسیار پُرسود محسوب می شود. غربی ها به دلیل اینکه اولین موسسین و مالکین این چرخه بودند در طول زمان بر توان مدیریتی و تسلط مطلقه خود بر این چرخه افزوده و به قدرتی غیر قابل رقابت دست یافته اند. ازاین جهت است که امروز حتی اگر در کشورهای خاوری خبر حراج های بزرگ هنری را می شنویم بی تردید با نام موسسات بزرگ غربی نظیر کریستیز[۲۰] و ساتبیز[۲۱] مواجه خواهیم شد. هرچند در بسیاری از کشورهایی که هنوز هسته های روشنفکری در جایگاه های مدیریتی قرار دارند اوضاع متفاوت است و تلاش می شود تا جنبش مقاومتی در برابر این سلطه سرمایه داری برجهان هنر طراحی شود اما کماکان رسیدن به قله های موفقیت بازارغرب رویای هرهنرمندی است که به جهانی شدن می اندیشد. نمایشگاه های عظیم بسیاری برگزار می شوند که از تازگی و فضای روشنفکری بسیار بیشتری نسبت به نمایشگاه های دیگربرخوردارند. اما آنچه که هست چرخه مالی دردست دیگران است و در نهایت تلاش ها برای متوقف کردن غول سرمایه چندان سودی ندارند.

آنچه که گفته شد به معنی رد نظام حرفه ای هنر و مذمت تلاش برای جهانی شدن نیست. اما باید توجه داشت که این نظام درقبال سلیقه های مخالف خود چندان منصفانه عمل نمی کند و هنرمند تا زمانی که با ضوابط این نظام همخوانی نداشته باشد بهره ای ازخوان رحمت جهانی شدن نمی برد. این واقعیت البته در ممالکی که قبل از دیگران پا به عرصه تجارت هنری نهادند ضرر کمتری به هنرمندان وارد می کند. هنرمندان نیویورکی اگر با استانداردهای سیاسی و اقتصادی بازارهای جهانی مطابقت نداشته باشند می توانند به گردونه حرفه ای هنرمحلی وارد شده و به حیات اقتصادی و هنری خود ادامه دهند. هرچند که درعرصه های بین المللی نامی از آنها برده نشود. مشکل اصلی متوجه هنرمندان ممالک فاقد سیستم اقتصادی هنراست که بهترین و تنها راه تضمینی گذرانشان به غرب ختم می شود. هنرمندانی که از کشورهای شرقی می آیند باید خود را با ضوابط بیشتری مطابق کنند تا شاید بتوانند سر از موزه ها و گالری های بزرگ غربی درآورند. به بیان ساده تر هنرمند شرقی برای رسیدن به بازارهای جهانی باید آن طوری باشد که اربابان سرمایه می خواهند. امروزه در نمایشگاه های بین المللی بسیاری که رنگ و بوی هنر تازه و روشنفکری می دهند هنرمندان شرقی بسیاری می درخشند که در لیست حراج های هنری خبری از نامشان نیست. این مسأله خصوصاً درمورد هنرمندان خاورمیانه ای عمومیت بیشتری دارد. کشورهای خاور دور نظیر چین، ژاپن و کره در مقام خریداران ثروتمند به بازارهای جهانی سود می رسانند. به این دلیل تا حدودی توان صادر کردن هنر معاصر خود را دارند.

[واضح است که غرب صرفاً ناظرجریان های فرهنگی جهانی شدن نیست. بلکه درمقام یک مشتری ثروتمند و پرتوقع میزان و کیفیت کالای مورد نظر خودرا تعیین می کند][۲۲] (ذوالقدر، ۱۳۸۵، ۲۵). همواره تقاضا یکی از اصلی ترین فاکتورهایی است که رویکرد و ساختار بازار را شکل می دهد. سلیقه و نگاه غرب به هنر غیرغربی تمام معیارها و فاکتورهای بومی رادربرمی گیرد (نکته ای که بسیاری آن را با حفظ هویت ملی اشتباه می گیرند). از زمان ظهور

Archive of SID
www.SID.ir

پساساختارگرایی و پلورالیسم، مفاهیم محدود کننده ای چون مؤلف و اصالت در ساختار نقد غربی مفاهیمی کهنه و دست و پاگیر تلقی می‌شوند. عدم حذف مؤلف در نقد امروز امتیاز منفی به شمارمی‌آید. اما وقتی پای هنرهای غیرغربی به میان می آید این مفاهیم به شکلی اعجاب انگیز و در لباسی ساده انگارانه و ظاهری دوستداشتنی دوباره رخ می نمایند. مؤلف، نشانه های بومی، اصالت و... در راستای جهانی سازی جای مضامین جهانی را می‌گیرند. معمولاً هم در قالبی سنتی. اگر قالبی معاصر و رادیکال داشته باشند بهتر است همان فاکتورهای سنتی و بومی را به نقد و سخره بگیرند چرا که اگر محتوای انتقادی آثار به سمت غرب نشانه رفته باشد نادیده گرفته می شوند. این عارضه که به بازاریابی قومی[۲۳] معروف است هرچه از مراکز هنرغربی به سمت شرق می‌رویم حادترمی شود و به خصوص درقبال کشورهای صاحب تاریخ تمدن نظیر یونان، ایران، ترکیه و مصر از سخت گیری و تحمیل بیشتری برخوردار است. بازاریابی قومی به بازنمایی جنبه‌های تجاری شده فرهنگ وهنر[دیگران] می پردازد. درعین حال الگوهای مصرف بینافرهنگی در غرب را نیز مدنظر قرار می دهد.

این روزها در نمایشگاه ها و حراج های گوناگون شاهد نمونه های بسیاری از آثار هنرمندان خاورمیانه هستیم که در سال های اخیر، خواسته یا ناخواسته با حفظ و گرایش به سمت ضوابط نئواُرینتالیستی[۲۴] بازار غرب توانسته اند پله های موفقیت را درنوردیده و به اوجی برسند که شاید آرزوی هرهنرمندی باشد. این قسم آثار که در دو دهه اخیر با اقبال و توفیق بی سابقه ای روبرو شدند امروز الگوی بسیاری از هنرمندان جوان خاورمیانه ای هستند که در آغاز راهند و سودای شهرت را در سر می پرورانند.

در کوران تبلیغات و تجارت عصررسانه، بازاریابی دچار یک تغییرنگرش عمده شده است که طی آن به جای توجه به محصول، توجه به مصرف کننده مدنظر قرارمی گیرد. این امردردرجه اول در اقدامات تبلیغاتی تولید کنندگان کالاهای بین المللی برای همسان شدن با فرهنگ ها و مصرف کنندگان خاص قابل رویت است. مثلاً تبلیغات کوکاکولا درآمریکا، ژاپن و لبنان کاملاً با هم متفاوت هستند. در بازار هنر هم وضع به همین منوال است. با این تفاوت که مصرف کنندگان بازار هنر اقلیتی خاص با قدرت خرید و سلایق خاص می باشند.

نتیجه

در سال های اخیر اهمیت جهانی شدن تاثیر قابل توجهی بر تولید فرهنگی وهنری گذاشته است. این تاثیرات در بسیاری موارد مثبت و در راستای اعتلای فرهنگ و هنر دهکده جهانی بوده اند و از بسیاری جهات منفی و صرفا در راستای حفظ منافع سیاسی و اقتصادی اربابان آن.

بحث بر سر جهانی سازی بحثی داغ و ادامه دار است و دراین میان جایگاه فرهنگ معنای نامعلومی پیدا کرده است و همچون توپ فوتبال از جایی به جای دیگر می جهد. آنچه در شرایط فعلی مبرهن است این است که جنبش های انتقادی در صورتی که به اقتضای وضعیت اقتصادی و سیاسی و جایگاه بستری که درآن مطرح می شوند، مفید فایده باشند به اوج رسیده و در شرایطی که به ضررسیاست های خُرد و کلان تمام شوند پس از گذر از فیلترهای دولتی و حکومتی و رسیدن به نیمه راه جهانی شدن، تنها می توانند به امید نمایشگاه های روشنفکرانه ای باشند که در آنها فرصت چندانی برای معاش و شهرت جهانی وجود ندارد. قضیه تا حد زیادی به بخت و اقبال و توان بازاریابی شخصی هنرمند هم مربوط می شود. اهمیت یابی پدیده جهانی شدن همه چیز را تحت تاثیر قرار داده. جهانی شدن فرهنگ در تعامل مستقیم با اقتصاد و چرخه های مالی سرمایه داری است که همچون قدرتی مطلقه فرهنگ جهانی را تحت کنترل خود دارند. این امر ازجهات بسیاری از جمله صدور پدیده های فرهنگی و بهبود اقتصاد هنر مثبت ارزیابی می شود. اما زمانی که پای بازار، سلایق سیاسی و منافع اقتصادی به میان می آید جهانی شدن رَویه جنون آمیزی می نماید که می تواند خسارات بسیاری همچون یکسان سازی فرهنگی در سطح جهانی و تخریب فرهنگ و هنر ممالک کم بنیه اقتصادی را در برداشته باشد. جنبش های انتقادی را انفعالی کند و از همه بدتر تعیین جایگاه فرهنگ و تعریف هنر معاصر را دچار خلل کند.

Archive of SID

www.SID.ir

تشکر و قدردانی:

از مجموعه همکاری ها و راهنمایی های اساتید محترم سرکار خانم دکتر پریسا شاد قزوینی و جناب آقای دکتر محمد کاظم حسنوند که به ترتیب به عنوان اساتید راهنما و مشاور در نگارش این مقاله یاری رسانده اند تشکر و قدردانی می نماید.

پی نوشت ها:

۱ قره باغی، علی اصغر، ۱۳۸۳، تبارشناسی پست مدرنیسم، دفترپژوهشهای فرهنگی، تهران، ص۵۸.
۲ Harold Rosenberg, Selected Articles ; The Tradition of the New, London , Thames & Hudson,1962, p.31.
۳ Fineberg, Jonathan, Movements in art since 1940, Laurence King publishers, New York, 2000, p.255.
۴ Baselitz.
۵ Kiefer.
۶ Immendorf.
۷ Philip Guston.
۸ Leon Golub.
۹ Jeff Koons.
۱۰ I think therefore I am.
۱۱ I shop therefore I am.
۱۲ Hyper reality.
۱۳ Baudrillard, Jean, "The Procession of Simulacra ", in Media and Cultural Studies : Key works, Durham & Kellner, eds. P.67.
۱۴ Young British Artists (YBA).
۱۵ Globalization.
۱۶ Otherness.
۱۷ Multiculturalism.
۱۸ Baudrillard, Jean, In the shadow of silent majorities, p68.
۱۹ Charles Saatchi.
۲۰ Christies.
۲۱ Sotheby's.
۲۲ ذوالقدر، تیرداد، بازاریابی قومی، ، نشر توسعه، تهران۱۳۸۵، ص۲۵.
۲۳ Ethnic Marketing.
۲۴ Neo-Orientalistic.

Archive of SID

www.SID.ir

فهرست منابع:

پاکباز، روئین (۱۳۷۹)، دایرةالمعارف هنر، نشرنی، تهران.
ج ان پاول (۱۳۷۸)، پست مدرنیسم، ترجمه حسینعلی نوذری، نشرنظر، تهران.
ذوالقدر، تیرداد(۱۳۸۵)، بازاریابی قومی، نشر توسعه، تهران.
قره باغی،علی اصغر(۱۳۸۳)، تبارشناسی پست مدرنیسم، دفترپژوهشهای فرهنگی، تهران.
لش، اسکات (۱۳۸۳)، جامعه شناسی پست مدرنیسم، ترجمه حسن چاووشیان، نشر مرکز تهران.

Alexander, Victoria D (2003), *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, Oxford, Blackwell, London.
Baudrillard, Jean (1982), *in the shadow of silent majorities*, Durham & Kellner, eds.
Baudrillard, Jean (1979), "The Procession of Simulacra ", *in Media and Cultural Studies: Key works*, Durham & Kellner, eds.
Fineberg, Jonathan (2000), *Movements in art since 1940*, Laurence King Publishers, New York.
Lucie Smith, Edward (2004), *Art Today*, Phaidon, London.
Rosenberg, Harold (1962), *Selected Articles; the Tradition of the New*, Thames & Hudson, London.

Archive of SID

www.SID.ir