

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. منیت 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. توده ها نیروهای منفعلی تلقی می شدند که موظف به تبعیت از نخبگان حوزه های مستقل دانش و فرهنگ بودند. در این راستا هنر تمامی پیوندهای خود با محیط پیرامونش را گسست و در مسیر 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 و علیه آن نشورانده بود. پس از آن حوزه های تولید فرهنگی آکنده از رویکردهایی شد که بشریت و مدرنیسم او را به نقد می کشیدند. این رویکردهای انتقادی رفته رفته بدل به جریان اصلی شده و بر پایه پیام های جهانیان مرزهای بین ملل را درنوردیدند. جهانی شدن در هنر 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: ۰۲۱-۸۸۷۱۴۵۵۸، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۶۴۴۱۶، E-mail: behrangsamad@yahoo.com

مقدمه

نفوذ کنند. به این ترتیب واکنش نشان دادن نسبت به وقایع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و در مجموع کلیه واقعیاتی که به عنوان امور اجتماعی دسته بندی می شوند از خصایص غالب هنر در سال‌های پایانی قرن بیستم تا به اکنون شد. به مرور پشت سر گذاردن مرزها و جهانی کردن پیام نهضت‌های هنری اهمیت یافت. همچنین پرداختن به فرهنگ‌های دیگر که تازه و کشف نشده می نمودند مطرح شد و گفتمان جهانی فرهنگ اهمیت یافت. هنر به حلقه پیوند تمدن‌ها تبدیل شد. رفته رفته جهانی شدن و راهیابی به بازارهای جهانی هنر به یکی از اصلی ترین دغدغه‌های هنرمندان معاصر تبدیل شد. هنرمندان - خصوصاً در آسیا و آفریقا- در راه این هدف ناچار به تن دادن به ضوابط و قواعدی شدند که گاه مدافع و گاه نافی آرمان‌ها، شعارها و اهداف ایشان بود. این جریان خصوصاً در قبال جریان‌های انتقادی بارزتری بوده است. جریان‌های 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. جنبش‌های منتقد شرقی هم یا دردل محدودیت‌ها و کنترل‌های دولتی حل شدند و یا اگر پیکان 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 گرایش‌ات که از لحاظ فرم و محتوا به زندگی روزمره و واقعیات پیرامون ارجاع داشتند اهمیت یافتن دوباره معنا و حلول و اوج نگرش‌های 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 جنبش‌های انتقادی و هنرهای غیر غربی مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت.

پیشرفت بشر در مسیر انسان محوری و علم باوری پسارنسانسی 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 شگفتی‌های نوین با ایمان به انسان و توان ذاتیش به سمت مطالعات علمی و تجربی و نمایش علائق و شیفتگی‌های خود همچون سرعت، حرکت و صنعت و رویکردهای هنری تجربی برپایه روانشناسی و هندسه جدید گرویدند. لیکن پیشرفت‌های اغواگر مدرنیستی انسان، بعدها تجارب تلخی را برای بشریت رقم زد و در کنار دستاوردهای حیرت انگیز تکنولوژیک، بیشترین میزان جنگ و خونریزی، آلودگی‌های زیست محیطی، بحران‌های فرهنگی اجتماعی و هویتی، تضادهای طبقاتی، امپریالیسم، استثمار و در نهایت ترس و بی ثباتی را برای او به ارمغان آورد. به همین دلیل است که بعد از گذشت مدتی از عمر مدرنیسم، انسان معاصر در حوزه تئوری و عمل به نقد خود و دستاورد پیچیده‌اش یعنی مدرنیسم می پردازد. عنوان جنبش‌های انتقادی در هنر در برگزیده بازتاب همین رویکرد منتقدانه در هنرهای تجسمی است. این نوشتار شامل بررسی ریشه‌ها و نحوه پیدایش رادیکالیسم یا رویکرد منتقدانه‌ای است که در نتیجه به بن بست رسیدن مدرنیسم در هنرهای تجسمی به وجود آمد تا به نقد پیامدهای مدرنیسم بپردازد.

دهه شصت میلادی به واسطه وقایع تاریخی منحصربفردش از اهمیت خاصی برخوردار است. بسیاری از اصلی ترین تحولات و پایه‌های جریان‌ها 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 امر تحركات معترضانه‌ای ایجاد کرد که باعث شد هنر و هنرمندان از کارگاه‌ها، پيله‌های فرد گرایی مدرنیستی بیرون آمده و به خیابان‌ها

۱- جنبش‌های انتزاعی و فاصله از امر اجتماعی

شکلی تاریخ هنر در این دوران به وقوع پیوستند. نفس خلاقیت و نوگرایی، موضوع اصلی هنر این زمان بود و خلق پدیده‌های نو و غریب، 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 در حوزه شکل و فرم، نظر مخاطبان خود را جلب کنند. هانری له وی (۱۹۴۸) فیلسوف فرانسوی می گفت: [امروز جز احترام قائل شدن برای فرم، آزادی دیگری وجود ندارد!] (قره باغی، ۱۳۸۳، ۵۸).

هنر دریکی از پرتکاپوترین ادوار خود یعنی در فاصله ۱۹۰۵ تا ۱۹۶۵، بیش از هر چیز به طبیعت، ماهیت و قابلیت‌های 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 رسانه‌های جدید پیش پای او نبود. اشتیاق به خلاقیت و اهمیت نوگرایی در این زمان تا حدی بود که بیشترین تحولات سبکی و

اروپا هم سرایت کرد و هنرمندان اروپا هم تن به موج آمریکائیزاسیون هنری سپردند. لیکن انقطاع شش ساله زنجیره هنر اروپا که به واسطه جنگ جهانی دوم به وجود آمد نه تنها عامل فراموشی بزرگان پیش از جنگ نشد، بلکه به واسطه محکومیت کارشان توسط نازی‌ها اکنون در اذهان عموم بدل به نمایندگان تمدن جدیدی شده بودند که متفقین برای احقاق آن جنگیده بودند. هنرمندانی چون پیکاسو و ماتیس در این 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 حوزه‌ای نخبه‌گرا و مستقل در میان اجتماع بعد از جنگ تثبیت کرد. صرف نظر از استثنااتی نظیر بیکن، بالتوس و رئالیست‌های اجتماعی انگلیس و ایتالیا که بی توجه به جریان‌های غالب، ثابت قدم راه خود را پی گرفتند، عمده جریان‌های غالب این دوران به خصوص کوبیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی کمر همت بستند تا اهمیت محتوا در اثر هنری را به حداقل رسانده و اهمیت کشفیات و بدایع خلاق در حوزه فرم را در اوج بنشانند.

در دهه ۶۰ هنر با آنچه تکنولوژی بدان رسیده بود همسوسد. به نظرمی آمد که هنر نوین بالاخره به اوج آرمانی و آینده‌ای که انتظار آن را می کشید دست یازیده است. دقیقاً در آستانه ورود به این آرمانشهر مدرن بود که کشتی مدرنیسم به گل نشست. دهه ۱۹۶۰ آکنده از پیامدهای سیاسی-اجتماعی مدرنیسم و واکنش‌های علیه آنان بود؛ دوران جنگ ویتنام و هیپی‌گری و ووداستاک درواکنش به آن، انقلاب کوبا، دوران راهپیمایی‌های صلح طلبانه بیشمار و شورش‌های دانشجویی، جریان‌های پیاپی ضد آپارتاید و نژادپرستی. همه اینها نشانه‌هایی از اعتراضات سر برآورده علیه مدرنیسم بودند که در همه حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی بردانته پیروان آن تأثیری گذاشتند. از آن پس گرایش‌هایی در هنر غرب ظهور کردند که برخلاف جنبش‌های پیش از خود به جای پرداختن به زیبایی‌شناسی و ساختارفرمالیستی، بر اهمیت موضوع تأکید می‌ورزیدند. از این تاریخ هنرمفهوم و موضوع گرا باورهای زیباشناسانه را به جد متحول کرده و سلوکی تهجمی، منتقد و ستیزه‌جویانه را برای آن تعریف کرد. در این زمان حرکت‌هایی پدید آمدند که هرکدام به شکلی راهی برای آینده هنرگشودند.

۲- رویکرد به معنا و کثرت‌گرایی

از اوآخردهه شصت نگرش مخاطبین هنر و نوع توقع آنها از هنر تغییر یافت. چراکه هنر مدرن در منظر تماشاگران، بدل به نوعی سنت آکادمیک ساده و جدا افتاده از اجتماع شده بود که فرمالیسم تمام هست و نیست آن را تشکیل می‌داد. هنر مدرن هم مانند علوم جدید بسیار تخصصی، نخبه‌گرا و دگم شده بود. هنر انتزاعی بی اعتنا به تماشاگر، انسان را به کناری نهاده و بفرم و ساختار تأکید می‌ورزید و تازگی و ابتکار تنها چیزی بود که بدان اهمیت می‌داد.

زیبایی‌شناسی مدرن از دل نوگرایی و تجدیدی سر برآورد که ضدیت با سبک‌های پیشین به خصوص کلاسیسیسم سرلوحه اهداف آن بود. هدف اغلب حرکت‌های مدرن این بود که چهره فرهنگ را دگرگون کرده و در هنر و تولید فرهنگی استقلال و خودمختاری و استواری بر ارزش‌های اثیری اثر را رواج دهند. بدین ترتیب روایتگری در هنرکنار نهاده شده و جای آن به فی‌البداهگی، تصادف و غرایز شخصی داده شد. از سوی دیگر، مدرنیسم به واسطه تکنولوژی هم با هنر درآمیخت. هنرمدرن تبدیل به مقوله‌ای شبه علمی شد که نظریه‌هایش براساس اعتقاد به تکنولوژی، تجربه و ایمان به آینده استوار بود و آفرینش فرم‌های تازه برپایه تجربیات و منطق‌های مبتنی بر روانشناسی، هندسه و علوم جدید مهم‌ترین دلمشغولی آن بود.

عمده تحولات هنری نیمه دوم قرن بیستم در اروپا و آمریکا متأثر از شرایط اجتماعی بعد از جنگ جهانی دوم بود. در آن زمان شرایط روحی متفاوتی در دوسوی اقیانوس اطلس حاکم بود. از طرفی خستگی، سرخوردگی و یأس در اروپایی که همه چیز را در جنگ از دست داده بود و از سوی 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 می‌گذاشتند، اروپا در اوام مایوسانه 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 سنت‌های فیگوراتیو تخریبی ادامه داشتند (Lucie Smith, 2004, 35).

رویکرد به بدایع فرمالیستی و فاصله گرفتن از امر اجتماعی، به خصوص در سیاق نهضتی که نقطه اوج نگرش‌های مدرنیستی در هنر محسوب می‌شود، یعنی اکسپرسیونیسم انتزاعی و ستارگان شهیر آن به نهایت خود می‌رسد. این جنبش که در فاصله سال‌های ۳۵ تا ۶۵ ظهور کرده و به اوج رسید بر اصل پویایی مستمر امرذهنی استوار بود. برای کسی چون پولاک ذهن‌گرایی اصلی‌ترین سیاق بود و واقعیت درونی، تنها امرواقعی محسوب می‌شد. هارولد روزنبرگ (۱۹۰۶-۱۹۷۸) مهم‌ترین مدافع این نهضت خاطر نشان می‌کند که [کنش روی بوم به مثابه حرکتی آزادی طلب در برابر ضوابط سیاسی، اخلاقی و زیبا‌شناسی است]^۲ (Rosenberg, 1962, 31). نظر روزنبرگ رامی‌توان در مورد هم‌تایان پولاک به خصوص گروه هنرمندان مهاجر اروپایی بسط داد و آن را اینگونه تفسیر کرد که کنش هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی در واقع تلاشی برای فاصله گرفتن از اجتماعی است که خصوصاً خاطرات و تبعات جنگ تحمل آن را دشوار کرده است. اکسپرسیونیسم انتزاعی برخاسته از اندیشه و تفکرات شخصی هنرمندان بود و برون‌ریزی فردیت آنها اصل اساسی آن را تشکیل می‌داد. درنگاهی منصفانه می‌توان دریافت که پاره‌ای از آثار این نهضت که منازل رفیعی را به نام خود ثبت کردند چیزی جز شورش ضربه قلم‌ها و انفجارهای رنگی تصادفی نبودند.

در نتیجه تعامل هنری که به واسطه مهاجرت‌های بین اروپا و آمریکا به جریان افتاده بود دامنه بازار هنری آمریکای ثروتمند به زودی به

رساند تا از این طریق به کشف زبان بصری جدیدی نائل شود. این خصیصه حتی در آثار هنرمندان 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 و مبارزه، آنان را به طرح مفاهیم سیاسی، اجتماعی و حتی اخلاقی در آثارشان واداشت. از آن پس، محیط و رویداد اهمیت موضوعی خاصی پیدا کردند. همین باعث شد تا راه برای جنبش‌های مفهوم‌گرا که در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ ظهور کردند و از لحاظ صوری و معنایی ماهیتی دیگرگون و منتقد داشتند هموار شود. از جمله این جنبش‌ها می‌توان به جنبش زنان هنرمند (هنرمندانی چون اوا هسه، آن همیلتون و ربکا هورن) اشاره کرد که نه تنها تکمیل کننده نهایی جریان تبدیل مینیالیسم به هنرهای مفهومی و موضوعی بود بلکه سرمشقی شد برای هنرمندان دهه‌های بعدی (Lucie Smith, 2004, 256). این جنبش راه را برای جنبش‌های انتقادی بعد از دهه ۸۰ هموار نموده و زیبایی‌شناسی نافرمانی و شورش را تثبیت کرد. اما مهم‌ترین محصول این جریان ظهور یکی از پایدارترین نهضت‌های هنری موضوع‌گرا یعنی هنر فمینیست بود که البته در کران تبلیغات ماهیتی چند رو یافت.

۳- هنر رادیکال، رویکرد غالب دهه ۸۰

نئوآکسپرسیونیسم آلمان جنبش دیگری بود که نه تنها شرایط اجتماع آلمان دوپاره را به نقد می‌کشید بلکه شورشی هم در راه باززنده کردن ارزش‌های نقاشی محسوب می‌شد. بازلیتس^۴ (۱۹۳۸)، کیفر^۵ (۱۹۴۵) و ایمندورف^۶ (۱۹۴۵-۲۰۰۷) از جمله پیشروان این نهضت محسوب می‌شوند. با وجود آنکه نئوآکسپرسیونیسم به عنوان مظهری از تجدید حیات آلمان بعد از جنگ شناخته شد، با تحولات نقاشی در سایر نقاط جهان از جمله آمریکا و ایتالیا هم سازگاری داشت (Fineberg, 2000, 292). از این حیث نئوآکسپرسیونیسم تبدیل به عبارتی جهانی شد. آثار فیلیپ گاستون^۷ (۱۹۱۳-۱۹۸۰) و لئون گالوب^۸ (۱۹۲۲-۲۰۰۴) اصلی‌ترین شاخصه‌های این جنبش در آمریکا محسوب می‌شوند. این دو از آثار خود به عنوان ابزاری برای نقد تند و تازیه‌وار جامعه آمریکا بهره می‌گرفتند و متعهدانه درصدد افشاکاری علیه امپریالیسم بودند.

از دهه ۷۰ اعتقاد فزاینده ضدیت با مدرنیسم جهان غرب و به ویژه ایالات متحده را فراگرفت. در رأس همه، منتقدان و مفسران دریافتند که شالوده نگاه نخبه‌گرا، 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 آرتیست‌ها اخذ می‌شد، در دهه ۷۰ به صورت بخش بزرگی از جریان‌های فرهنگی و هنری درآمده و در دهه ۸۰ تبدیل به جریان غالب شد. یکی از پرسروصداترین هنرمندان نیویورکی دهه ۸۰ جف

تماشاگر در آن زمان دیگر نمی‌خواست در هنر به دید آنچه که پیش از همه این وقایع و تحولات می‌شناخت بنگرد. گویی این دیدگاه فراگیر شده بود که آزادسری‌های آوانگارد مدرنیستی، ذهن‌گرایی‌های شخصی و پیشرفت‌های ابزاری و تکنولوژیک کافی نبوده و چندان دردی از هنر و خواستارانش دوا نکرده است. این دیدگاه جدید عامل بروز دگرگونی‌های ریشه‌ای در هنر شد.

تحول اصلی پیش از تثبیت پاپ‌آرت توسط نئودادائیست‌هایی نظیر راشنبرگ آغاز شد. شاخص آثار او ایجاد نوعی وهم و خیال با استفاده از عناصر آشنا است. او با استفاده از عناصر زندگی روزمره، آشکارا بیننده را به بازی می‌گیرد و با ایجاد اغتشاش ذهنی به وسیله حجم زیاد نشانه‌ها هشپاری اونسبت به محیط پیرامونش را برمی‌انگیزد. این خصوصیت در آثار جسر جونز نیز قابل تشخیص است. البته آثار جونز از نظم و قوای استعاری بیشتری برخوردار هستند.

بی‌شک مشهورترین و جنجالی‌ترین هنرمند نیمه قرن بیستم اندی وارهل است. [او تجربیات بسیاری را به نام خود رقم زد و دامنه تجربیاتش را به تمامی مرزها و محدوده‌های هنر گسترش بخشید و با استفاده از عکس رویدادها، اشیا و انسان‌ها اشتهای روزافزون مردم آن زمان برای جامعه نگاری را در آثارش پاسخ گفت]^۹ (Fineberg, 2000, 255). او در عصر تولید انبوه، با تکثیر مکانیکی عناصر تصویری در کنار هم و به وسیله تکنیک‌های چاپ صنعتی، به نحو کنایه آمیزی اندیشه غالب مدرنیسم مبنی بر یکتایی و منحصریافتن بودن اثر هنری را زیر پا گذاشت. می‌توان گفت که وارهل نمود عینی آرای بنیامین در هنر معاصر است. او محیط اجتماعی که خود عضوی از آن است را ضبط و بررسی می‌کند. فاجعه و تراژدی با ماهیت اجتماعی، در بسیاری از آثار او رخ می‌نمایند. مشاهدات اجتماعی و درونمایه‌های فرهنگی و هنری وارهل بسیاری از وجوه و رویکردهایی را که هنر در دهه هشتاد بدان دست یافت پیش بینی کرده است. او در سال‌های بعد از دهه ۶۰ تعریف جدیدی برای نقش هنرمند به وجود می‌آورد. در واقع اقدامات وارهل منجر به پذیرفتن جایگاه رویداد اجتماعی به عنوان دستمایه هنری سال‌های بعد از ۶۰ و دوران بعد از مدرنیسم شد. او توانست جایگاه فاخر و نگاه سانتیمان‌تال برج نشینان مدرن را به پنجره‌ای رو به خیابان‌های معاصر بدل کند و نقش هنرمند را از نسخه پیچی‌های بی‌دغدغه فرمالیستی به واکنش‌های نقادانه اجتماعی تغییر دهد.

با نزدیک شدن به آخر قرن بیستم هنر معاصر به تدریج شاهد تحولات اساسی در طرز تلقی‌ها نسبت به هنر پیشرو بوده است. در پی آن امروز دیگر آوانگارد و پیش‌تاز بودن در ابداع سبک‌های خلاقه اهمیت کمتری نسبت به سال‌های پیش از دهه ۶۰ داراست. در آن زمان بسیاری از هنرمندان برجسته مدرن جایگاه هنری خود را با ارائه تعریفی سبک‌شناسانه از آثار خود تعیین می‌کردند. نادیده گرفتن ابعاد سبک‌شناختی در بررسی آثار این هنرمندان خدشه‌ای جدی به شناخت آنان وارد خواهد کرد. این مسأله خصوصاً در مورد هنرمندانی که میراث خوار کوبیسم بودند قابل توجه است. کوبیسم به شکل کاملاً سنجیده‌ای اهمیت محتوا در اثر هنری را به حداقل

تجسم کنید که کالاهای خریداری شده خود را در این کیسه‌ها ریخته و از در خروجی فروشگاه‌ها بیرون می‌آیند.

بودریار جامعه شناس فرانسوی نظریه‌ای دارد که در تحلیل آثار کونز، کروگر و حتی کسانی چون آلدنبرگ و نمونه‌های مشابه صادق است. او در مورد فراواقعیت^{۱۲} (ج‌ان پاول، ۱۳۷۸، ص ۶۴) صحبت می‌کند و معتقد است که در عالم مد، هالیوود، ستاره سازی پاپ، تلویزیون و تبلیغات، [نشانه‌ها، تصویرها و کالاها تبدیل به فراواقعیت شده‌اند و نظامی را پدید آورده‌اند که واقعی نیست اما در جهان معاصر جایگزین واقعیت شده است و واقعی تر از واقعی است] ^{۱۳} (Budrillard, The Procession of Simulacra ... 67) کونز و کروگر و امثال آنها بر همین نکته دست می‌گذارند. 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 معاصر کم نیستند کسانی که نام قهرمانان و بسیاری از واقعیت‌های تاریخی یا اجتماعی به گوششان نخورده اما اکثریت قریب به اتفاق، سوپرمن و مدونا را خیلی خوب می‌شناسند و از آخرین تولیدات مرسدس، کارشناسانه مطلعند. تصاویر و تبلیغات زندگی بشر را همچون سلول‌های DNA احاطه کرده‌اند و او را به سمت آنچه بخواهند سوق می‌دهند. گاه به سوی صندوق‌های سوپرمارکت‌ها، گاه به سوی صندوق‌های رأی و گاه به سوی دفاتر پذیرش داوطلب برای اعزام به جبهه‌های جنگ در عراق و افغانستان.

گرایش به سمت اعتراض، تصاویر نامطبوع، موضوعات غیرقابل قبول و پدیده‌ای که بسیاری آن را زیبایی شناسی خشونت و شوک می‌خوانند در دهه ۹۰ اوج گرفت. فرزندان یاغی دوران حکومت تاجر و ریگان صحنه هنر را در دست گرفتند و بر سرنوشت و خشونت و زوالی که ارمغان سال‌های 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. گرایش انتقادی-اجتماعی با استفاده از التقاط نشانه‌ها و تصاویر به جریان غالب تبدیل شدند. در راستای این گرایش هنرمندان برآن شدند تا از سانتیمانالیسم فرهنگی و گرایش فرمالیستی فاصله بیشتری گرفته و در عین حفظ ارزش‌ها و اصالت‌های هنری، با استفاده از گداه و نشانه‌ها به ایجاد استعاراتی بپردازند که در ذهن توده‌ها ایجاد سوال کنند. جنس این سوال با آنچه در برابر یک اثر مدرن در ذهن مخاطب ایجاد می‌شد متفاوت بود. چراکه اولین سوال در برابر آثار مدرن در باب چیستی عناصر موجود در اثر بود حال آنکه ماهیت اغلب عناصر آثار هنری این دوران برای مخاطب معلوم است و سوالی که شکل می‌گیرد در خصوص چرایی و چگونگی روابط میان این عناصر است.

اصلی‌ترین و خبرسازترین شاخه‌های این موج معترض جریانی بود که تحت عنوان هنرمندان جوان انگلیس^{۱۴} در لندن شکل گرفت. آنها گروهی از هنرمندان جوان شاخه‌های مختلف هنری و اغلب فارغ التحصیلان کالج هنری گلدسمیتز و لیدز بودند. فهرست اعضای این گروه ستونی طولی از چهره‌های شاخص هنر معاصر

کونز^{۱۵} (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 تزئینی و اسباب بازی و پیکره‌های اروتیک با مهارت و زرق و برق بسیار به صورت سه بعدی بازسازی شده‌اند (تصویر ۱). چیزهایی که سال‌هاست از طریق فروشگاه‌های زنجیره‌ای، تبلیغات، تلویزیون و ماهواره زندگی انسان را احاطه کرده‌اند، در نمایشگاه‌های کونز از نزدیک و به طور ملموس زشتی تأمل برانگیز و ماهیت هذیانی خود را به رخ بینندگان می‌کشند. نگاه به مصرف و اشیای مصرفی، دیگر در این دوران هدف همسو شدن با زندگی جدید، مردم و پشت پا زدن به مدرنیسم آکادمیک را بر نمی‌تابید. جف کونز با نمایش مدل‌های جدید کالاهای مصرفی در گالری و ساخت شخصیت‌های کارتونی عظیم‌الجثه ابتدال و بندگی غوطه‌ور در زندگی اصحاب ام‌تی‌وی را به رخ آنها می‌کشد.



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

باربارا کروگر (۱۹۴۵) دیگر هنرمند سرشناس آمریکایی است که پیکان تیز نقدش را از دهه ۸۰ تا کنون به سمت سیاست، اقتصاد و فرهنگ معاصر نشانه رفته است. انتقاد عمده او متوجه جوامع مصرف زده معاصر است که حیات شهروندانشان به خرید و مصرف بسته است و در زیر چتر تبلیغات، مد و مصرف گرایی از فرهنگ و شاخصه‌های انسانی به دور مانده‌اند. آثار کروگر از خصوصیت هجوآمیزی در ظاهر و محتوا برخوردارند. ساختار تصویری آثار او تشابه کاملی به آگهی‌ها و هدایای تبلیغاتی دارند اما از حیث معنی پیام‌های منتقدانه، تمسخر آمیز و سوال برانگیزی را مخابره می‌کنند. او با استفاده از تصاویری مشابه عکس‌های تبلیغاتی و صفحه‌آرایی کلمات در قالب بیلبوردها و آفیش‌های تبلیغاتی فرهنگ مصرفی که همه چیز را در قیاس با قدرت خرید ارزیابی می‌کند را به نقد می‌کشد. یکی از آثار معروفش کیف خریدی است که در فروشگاه‌های متعدد میان مردم توزیع شد. تقلید نقیضه آمیزی از جمله معروف دکارت [من فکر می‌کنم پس هستم]^{۱۶} به این صورت بر آن چاپ شده است: [من خرید می‌کنم پس هستم]^{۱۷}. خیل عظیم مشتریان سوپرمارکت‌های آمریکایی را

هنرشان به دلیل کاستی‌ها و فقدان‌های بسیار در ساختار مدیریت، برنامه‌ریزی، اقتصاد و آموزش هنر از کوران رقابت در عرصه جهانی شدن به دورمانده و اتفاقاً به همین دلیل زیرپای بازار جهانی هنر متحمل بیشترین خسارات می‌شوند.

جهانی شدن هنرمندان و قهرمانانه پرچم آزادی و برابری را دست گرفتن و عرصه‌های جهانی را با شعار انسانیت و دنیای بهتر پیمودن و جوه آرمانی نقش هنرمند در دهکده جهانی است. اما نباید فراموش کنیم که جهانی شدن پیش از آنکه پدیده‌ای فرهنگی هنری باشد، مقوله‌ای اقتصادی و رسانه‌ای است. هنوز پدیده جنگ برای قدرت‌های بزرگ سرمایه‌داری یک تجارت پرسود محسوب می‌شود. اگر قرار بود جهانی شدن تمام جنبش‌های انتقادی رهیافتی بنیادین داشته باشد اکنون یا از این 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 در هر برهه تاریخی انسانیت را فریاد کرده و از فرو رفتن در منجلاب سیاست‌های ضد انسانی سر باز زده، نکته‌ای است که صحتش بر همگان واضح است. اما اگر قرار بود که جنبش‌های هنری انتقادی خطری زیربنایی برای ساختار سیاست و اقتصاد جهانی محسوب شوند هیچگاه جهانی نشده و رسانه‌های متعلق به قدرت‌ها آنها را در بوق و کرنا نمی‌کردند.

بودریار در باب مرگ امر اجتماعی در جهان معاصر، جامعه امروز را به پیکره‌ای راکد و ساکن که دروغ‌های تصاویر و تبلیغات تنها به تماشای تلویزیون و پیروی از الگوهای رسانه‌ای می‌پردازد 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 می‌توان 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 میلیون‌ها تصویر و تبلیغ و تأویل روپرو است و فرصتی برای اندیشیدن و تحریک شدن با اثر هنری ندارد. از این جهت است که در بسیاری از جوامع پیش‌تاز در عرصه جهانی شدن چیزی به نام سانسور هنری وجود ندارد. برعکس در جوامع منزوی تر، شرایط کاملاً متفاوت است. چرا که شهروندان این جوامع هنوز در اقیانوس تصاویر رسانه‌ای غرق نشده‌اند و هنر هنوز می‌تواند محرک توده‌ها محسوب شود. از سوی دیگر بودریار عنوان می‌دارد 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 ساده‌تر در خدمت اهداف نظام درخواهد آمد.

از این جهت است که جنبش‌های معترض هنرمندان جوان انگلیس که از دل فقر و نارسایی‌های اجتماعی لندن در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ برخاست، در دهه ۹۰ به موفقیت تجاری عظیمی دست پیدا می‌کند. دیمن هرست رهبر تند مزاج این جنبش اکنون گران‌ترین هنرمند زنده جهان است. وی که در دوران 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

است. کسانی چون: دیمن هرست، مت کالیشا، سارا لوکاس، مارکوس هاروی، تریسی امین، راجل 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 بی‌سابقه‌ای که در اواخر دهه ۸۰ گریبان انگلستان را گرفت و در جامعه هنر، به ورشکستگی بسیاری از گالری‌ها 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 می‌شود، دیمن هرست نام دارد. هرست توانست با تثبیت زیبایی‌شناسی شوک، توجه مجموعه داران بزرگی چون ساعتچی را به خود و تمام عصیانگران گروه هنرمندان جوان جلب کند و به همراه همقطاران هنر اعتراض را به بزرگترین موزه‌ها وارد کند. او در حال حاضر گران‌ترین هنرمند زنده دنیا محسوب می‌شود.

ع- جهانی شدن^{۱۹}

همانگونه که گفته شد، در نیمه دوم قرن بیستم هنر رفته رفته از برونریزی‌های شخصی، رو به سمت موضوعات اجتماعی و جهانی نهاد، هنرمندان با دقت به تحلیل وضعیت پیرامون خود پرداختند و به مرور تبدیل به روشنگرانی شدند که به دستاوردهای منفی انسان مدرن اعتراض نشان می‌دادند. هنرمعاصر دم از انسانیت از دست شده می‌زد. واکنش نشان دادن به واقعیات اجتماعی از خصایص غالب در هنر سال‌های پایانی قرن بیستم شد. مسأله [دیگران]^{۱۶} در هنر اهمیت یافت. هنر زنان، رنگین پوستان و کلا دیگرانی که ناب و کشف نشده می‌نمودند مطرح شد و هنر گام به عرصه جهانی شدن نهاد. هنر تبدیل به حلقه پیوند تمدن‌ها شد. همزمان، الگوهای ارائه هنر هم گسترش پیدا کرد. موزه‌های هنری که تا پیش از این مختص پایتخت‌های نام آشنا بودند در گوشه و کنار دنیا تاسیس شدند. گالری‌های خصوصی و مجموعه داران قدرت گرفتند و از گرایش‌های جدید هنری حمایت کردند. هنر تبدیل به ابزار نقدی شد که از دست رفتگی انسانیت انسان معاصر را به رخ او می‌کشید و شمایل زندگی معاصر را به سخره می‌گرفت. هنرمندان به پشتوانه حامیان خود پرده‌های ادب و هنر سانتیمان‌تال را دریدند و جسور و خشن از ماهیت انسان معاصر سخن گفتند. رفته رفته گرایش‌های جدید هنری تبدیل به جریان غالب شده و هنرمندان یاغی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ و ۹۰ شهرت عالم‌گیری یافتند. هنرمندان از فرهنگ‌ها و ملل مختلف با این گرایش‌ها سر از میادین بین‌المللی درآوردند تا در کنار یکدیگر کلام خویش را فریاد کنند. پدیده چندفرهنگی^{۱۷} لازمه اصلی جهانی شدن شد. امروزه به ندرت می‌توان در نمایشگاه‌های بین‌المللی به نمایشگاه‌های تک‌ملیتی برخورد. معدود نمایشگاه‌های تک‌ملیتی هم برگزار می‌شوند متعلق به کشورهایایی است که جریان رسمی

بودند در طول زمان بر توان مدیریتی و تسلط مطلقه خود بر این چرخه افزوده و به قدرتی غیر قابل رقابت دست یافته‌اند. از این جهت است که امروز حتی اگر در کشورهای خاوری خبر حراج‌های بزرگ هنری را می‌شنویم بی تردید با نام موسسات بزرگ غربی نظیر کریستیز^۲ و سائیتز^۱ مواجه خواهیم شد. هرچند در بسیاری از کشورهایی که هنوز هسته‌های روشنفکری در جایگاه‌های مدیریتی قرار دارند اوضاع متفاوت است و تلاش می‌شود تا جنبش مقاومتی در برابر این سلطه سرمایه داری بر جهان هنر طراحی شود اما کماکان رسیدن به قله‌های موفقیت بازاری غرب رویای هر هنرمندی است که به جهانی شدن می‌اندیشد. نمایشگاه‌های عظیم بسیاری برگزار می‌شوند که از تازگی و فضای روشنفکری بسیار بیشتری نسبت به نمایشگاه‌های دیگر برخوردارند. اما آنچه که هست چرخه مالی در دست دیگران است و در نهایت تلاش‌ها برای متوقف کردن غول سرمایه چندان سودی ندارند.

آنچه که گفته شد به معنی رد نظام حرفه‌ای هنر و مذمت تلاش برای جهانی شدن نیست. اما باید توجه داشت که این نظام در قبایل سلیقه‌های مخالف خود چندان منصفانه عمل نمی‌کند و هنرمند تا زمانی که با ضوابط این نظام همخوانی نداشته باشد بهره‌ای از خوان رحمت جهانی شدن نمی‌برد. این واقعیت البته در ممالکی که قبل از دیگران پا به عرصه تجارت هنری نهادند ضرر کمتری به هنرمندان وارد می‌کند. هنرمندان نیویورکی اگر با استانداردهای سیاسی و اقتصادی بازارهای جهانی مطابقت نداشته باشند می‌توانند به گردونه حرفه‌ای هنرمندی وارد شده و به حیات اقتصادی و هنری خود ادامه دهند. هرچند که در عرصه‌های بین‌المللی نامی از آنها برده نشود. مشکل اصلی متوجه هنرمندان ممالک فاقد سیستم اقتصادی هنراست که بهترین و تنها راه تضمینی گذرانشان به غرب ختم می‌شود. هنرمندانی که از کشورهای شرقی می‌آیند باید خود را با ضوابط بیشتری مطابق کنند تا شاید بتوانند سر از موزه‌ها و گالری‌های بزرگ غربی در آورند. به بیان ساده تر هنرمند شرقی برای رسیدن به بازارهای جهانی باید آن طوری باشد که اربابان سرمایه می‌خواهند. امروزه در نمایشگاه‌های بین‌المللی بسیاری که رنگ و بوی هنر تازه و روشنفکری می‌دهند هنرمندان شرقی بسیاری می‌درخشند که در لیست حراج‌های هنری خبری از نامشان نیست. این مسأله خصوصاً در مورد هنرمندان خاورمیانه‌ای عمومیت بیشتری دارد. کشورهای خاور دور نظیر چین، ژاپن و کره در مقام خریداران ثروتمند به بازارهای جهانی سود می‌رسانند. به این دلیل تا حدودی توان صادر کردن هنر معاصر خود را دارند.

[واضح است که غرب صرفاً ناظر جریان‌های فرهنگی جهانی شدن نیست. بلکه در مقام یک مشتری ثروتمند و پرتوقع میزان و کیفیت کالای مورد نظر خود را تعیین می‌کند]^۲ (ذوالقدر، ۱۳۸۵، ۲۵). همواره تقاضای یکی از اصلی‌ترین فاکتورهایی است که رویکرد و ساختار بازار را شکل می‌دهد. سلیقه و نگاه غرب به هنر غیر غربی تمام معیارها و فاکتورهای بومی را در برمی‌گیرد (نکته‌ای که بسیاری آن را با حفظ هویت ملی اشتباه می‌گیرند). از زمان ظهور

پوند (۲۴ میلیون دلار) از الماس ساخته است (تصویر ۲). بسیار خوش بینانه است اگر باور کنیم که حامی ثروتمند این گروه شورشی، چارلز ساعتچی^۱، صرفاً عاشقی سینه چاک هنر بود که ثروتش را در راه اعتلا و حمایت جریان‌های هنری وقف می‌کرد. این ثروتمند عراقی الاصل یهودی از سال ۱۹۷۰ صاحب یک شرکت تبلیغاتی بزرگ است که در ۱۹۸۶ با بیش از ۶۰۰ شعبه بین‌المللی به عنوان بزرگ‌ترین آژانس تبلیغاتی دنیا شناخته شد. در کمپین تبلیغاتی مارگارت تاجر مشاور ویژه او بود و نقش مهمی را در پیروزی وی بازی کرد. او در دهه ۸۰ به بزرگ‌ترین گالری دار جهان و مشاور هنری دولت انگلیس تبدیل شد.



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

با این معرفی می‌توان دریافت که حمایت ساعتچی از جنبش باغی‌ترین هنرمندان انگلستان آن هم در سال‌های 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 پر کرده است و هم صبورانه و قدیس وار با ارج نهادن به مخالفینش، چهره‌ای دموکرات از خود به خورد رسانه‌ها 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 عالی‌ترین پله‌های ترقی را طی کردند.

جهانی شدن یک هنرمند یا جریان هنری مستلزم رهیابی به بازارهای جهانی است. کنترل و حاکمیت بازارهای جهانی در دست جهان غرب است و این چیزی نیست که بتوان با اقدامات انقلابی و متحورانه متحول کرد. بازار جهانی یعنی اقتصاد. مادامی که قدرت اقتصادی در دستان سرمایه داری غربی است کنترل چرخه اقتصاد هم در دست آن است. از این حیث جهانی شدن تنها به برگزاری نمایشگاه‌های فراملی و شرکت در نمایشگاه‌های بین‌المللی خلاصه نمی‌شود. بلکه معنای حرفه‌ای آن رسیدن به بازارهای جهانی هنر را هم شامل می‌شود. اقتصاد هنر چرخه‌ای بسیار پرسود محسوب می‌شود. غربی‌ها به دلیل اینکه اولین موسسین و مالکین این چرخه

این روزها در نمایشگاه‌ها و حراج‌های گوناگون شاهد نمونه‌های بسیاری از آثار هنرمندان خاورمیانه هستیم که در سال‌های اخیر، خواسته یا ناخواسته با حفظ و گرایش به سمت ضوابط نئوآرینتالیستی^{۲۴} بازار غرب توانسته‌اند پله‌های موفقیت را درنور دیده و به‌اوجی برسند که شاید آرزوی هر هنرمندی باشد. این قسم آثار که در دو دهه اخیر با اقبال و توفیق بی‌سابقه‌ای روبرو شدند امروز الگوی بسیاری از هنرمندان جوان خاورمیانه‌ای هستند که در آغاز راهند و سودای شهرت را در سر می‌پروراندند.

در کوران تبلیغات و تجارت عصر رسانه، بازاریابی دچار یک تغییرنگرش عمده شده است که طی آن به جای توجه به محصول، توجه به مصرف‌کننده مدنظر قرار می‌گیرد. این امر در درجه اول در اقدامات تبلیغاتی تولیدکنندگان کالاهای بین‌المللی برای همسان شدن با فرهنگ‌ها و مصرف‌کنندگان خاص قابل رویت است. مثلاً تبلیغات کوکاکولا در آمریکا، ژاپن و لبنان کاملاً با هم متفاوت هستند. در بازار هنر هم وضع به همین منوال است. با این تفاوت که مصرف‌کنندگان بازار هنر اقلیتی خاص با قدرت خرید و سلاقی خاص می‌باشند.

پساساختارگرایی و پلورالیسم، مفاهیم محدودکننده‌ای چون مؤلف و اصالت در ساختار نقد غربی مفهیمی کهنه و دست‌وپاگیر تلقی می‌شوند. عدم حذف مؤلف در نقد امروز امتیاز منفی به‌شمار می‌آید. اما وقتی پای هنرهای غیرغربی به میان می‌آید این مفاهیم به شکلی اعجاب‌انگیز و در لباسی ساده انگارانه و ظاهری دوست‌داشتنی دوباره رخ می‌نمایند. مؤلف، نشانه‌های بومی، اصالت و... در راستای جهانی‌سازی 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 می‌شوند. این عارضه که به بازاریابی قومی^{۲۵} معروف است هرچه از مراکز هنر غربی به سمت شرق می‌رویم حادث می‌شود و به خصوص در قبال کشورهای صاحب تاریخ تمدن نظیر یونان، ایران، ترکیه و مصر از سخت‌گیری و تحمیل بیشتری برخوردار است. بازاریابی قومی به بازنمایی جنبه‌های تجاری شده فرهنگ و هنر [دیگران] می‌پردازد. در عین حال الگوهای مصرف‌بینا فرهنگی در غرب را نیز مدنظر قرار می‌دهد.

نتیجه

روشنفکرانه‌ای باشند که در آنها فرصت‌چندانی برای معاش و شهرت جهانی وجود ندارد. قضیه تا حد زیادی به بخت و اقبال و توان بازاریابی شخصی هنرمند هم مربوط می‌شود. اهمیت یابی پدیده جهانی شدن همه چیز را تحت تاثیر قرار داده. جهانی شدن فرهنگ در تعامل مستقیم با اقتصاد و چرخه‌های مالی سرمایه‌داری است که همچون قدرتی مطلقه فرهنگ جهانی را تحت کنترل خود دارند. این امر از جهات بسیاری از جمله صدور پدیده‌های فرهنگی و بهبود اقتصاد هنر مثبت‌ارزیابی می‌شود. اما زمانی که پای بازار، سلاقی سیاسی و منافع اقتصادی به میان می‌آید جهانی شدن رویه‌ی جنون‌آمیزی می‌نماید که می‌تواند خسارات بسیاری همچون یکسان‌سازی فرهنگی در سطح جهانی و تخریب فرهنگ و هنر ممالک کم‌بینه اقتصادی را در برداشته باشد. جنبش‌های انتقادی را انفعالی‌کند و از همه بدتر تعیین جایگاه فرهنگ و تعریف هنر معاصر را دچار خلل کند.

در سال‌های اخیر اهمیت جهانی شدن تاثیر قابل توجهی بر تولید فرهنگی و هنری گذاشته است. این تاثیرات در بسیاری موارد مثبت و در راستای اعتلای فرهنگ و هنر دهکده جهانی بوده‌اند و از بسیاری جهات منفی و صرفاً در راستای حفظ منافع سیاسی و اقتصادی اربابان آن.

بحث بر سر جهانی‌سازی بحثی داغ و ادامه‌دار است و در این میان جایگاه فرهنگ معنای نامعلومی پیدا کرده است و همچون توپ فوتبال از جایی به جای دیگر می‌جهد. آنچه در شرایط فعلی مبرهن است این است که جنبش‌های انتقادی در صورتی که به اقتضای وضعیت اقتصادی و سیاسی و جایگاه بستری که در آن مطرح می‌شوند، مفید فایده باشند به‌اوج رسیده و در شرایطی که به ضرر سیاست‌های خرد و کلان تمام شوند پس از گذر از فیلترهای دولتی و حکومتی و رسیدن به نیمه راه جهانی شدن، تنها می‌توانند به امید نمایشگاه‌های

تشکر و قدردانی:

از مجموعه همکاری ها و راهنمایی های اساتید محترم سرکار خانم دکتر پریسا شاد قزوینی و جناب آقای دکتر محمد کاظم حسونند 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، دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران، ص ۵۸.
- 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، تهران ۱۳۸۵، ص ۲۵.
- ۲۳ .Ethnic Marketing
- ۲۴ .Neo-Orientalistic

فهرست منابع:

پاکبان، روئین (۱۳۷۹)، دایرةالمعارف هنر، نشرنی، تهران.
 ج آن پاول (۱۳۷۸)، پست مدرنیسم، ترجمه حسینعلی نوذری، نشرنظر، تهران.
 ذوالقدر، تیرداد (۱۳۸۵)، بازار یابی قومی، نشر توسعه، تهران.
 قره باغی، علی اصغر (۱۳۸۳)، تبارشناسی پست مدرنیسم، دفتر پژوهشهای 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.