

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۳/۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۶/۲۵

محمدرضا مریدی^۱

پارادایم هنر جهانی:

تحلیل جامعه‌شناختی از چهار مدل تحلیلی هنر جهانی

چکیده

جهانی‌شدن به معنای فشردگی جهان و افزایش آگاهی از آن مانند یک کل است که در نتیجه درهم‌تنیدگی و وابستگی متقابل میان نظام‌های سیاسی به واسطه تجارت بین‌المللی و رسانه‌های فراملیتی به وجود آمده است. از سوی دیگر جهانی‌شدن به عنوان گسترش الگوی نوسازی فرهنگی به شیوه غربی و بخشی از توسعه مصرف‌گرایی اقتصاد سرمایه‌داری جهانی قلمداد می‌شود. در تقابل میان «جهانی‌شدن» و «جهانی‌سازی»، مفهوم «هنر جهانی» با پرسش‌هایی متعدد مواجه است. در مقاله حاضر به این پرسش پرداخته شد که زمینه‌های اجتماعی پیدایش، اوج و افول جریان‌های «هنر جهانی» چه بوده است؟ به این منظور تفاوت‌های چهار جریان هنر جهانی با عنوان «هنر جهان‌شمول» (universal art)، «هنر جهان» یا هنر میراث جهانی بشر (world art)، «هنر بین‌المللی» (international art) و «هنر جهانی» (global art) مورد مطالعه قرار گرفت. مطالعه روندشناسانه پارادایم‌های هنر جهانی نشان داد که این جریان‌ها متأثر از چه زمینه‌های فکری پدید آمدند و چه پیامدهایی برای هنر داشتند. با تمایز میان چهار جریان هنر جهانی به درستی می‌توان ابعاد این پدیده را در عصر رسانه‌های فرامرزی مورد ارزیابی قرار داد و امکانات و مقدرات آن را در گستره جهانی‌شدن شناخت. یافته‌های مقاله حاضر بر این امر تأکید دارد که ظهور رسانه‌های جهانی همچون اینترنت عرصه تازه‌ای برای ارائه هنرهای سنتی و بومی در جهان است. این بار یک اثر بومی برای جهانی‌شدن بهای گزاف دوری از سنتی بودن و پیوستن به انتزاع‌گرایی مطلق در فرم را نمی‌پردازد، یا زیر سلطه قواعد بازار بین‌المللی هنر که توسط خانه‌های حراج تحمیل می‌شود قرار نمی‌گیرد؛ بلکه می‌تواند با حفظ هویت و یکپارچگی معنایی، خود را به جهان عرضه کند. این فرصت تاریخی تازه‌ای برای جهانی کردن هنر ایران خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: هنر جهانی، هنر جهان‌شمول، هنر بین‌المللی، جامعه‌شناسی هنر.

۱. استادیار دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران

مقدمه

جهانی‌شدن از یک سو به معنای فشردگی جهان و افزایش آگاهی از آن مانند یک کل است که در نتیجه درهم‌تنیدگی و وابستگی متقابل میان نظام‌های سیاسی به واسطه تجارت بین‌المللی و رسانه‌های فراملیتی به وجود آمده است و از سوی دیگر به عنوان گسترش الگوی نوسازی فرهنگی به شیوه غربی و بخشی از توسعه مصرف‌گرایی اقتصاد سرمایه‌داری جهانی قلمداد می‌شود. در تقابل «جهانی‌شدن» و «جهانی‌سازی»، مفهوم «هنر جهانی» با پرسش‌ها و تردیدهای زیادی مواجه است.

هنر جهانی چیست؟ آیا گونه تازه‌ای از هنر به عنوان فصل مشترک روندهای فرهنگی و سیاسی در دهکده جهانی است؟ آیا این هنر ساخته و پرداخته نهادهای بین‌المللی هنر مانند گالری‌ها و موزه‌ها، همسو با گسترش اقتصاد جهانی است؟ آیا هنر جهانی ادامه ادعای هنر مدرن در گفتمان مدرنیته جهان‌شمول و فرم‌های ناب هنری است؟ آیا هنر جهانی صورت تازه‌ای از جهانی‌سازی فرهنگ غرب به عنوان ادامه روند استعمار است؟

به طور معمول گونه‌های متعدد مفهوم «جهانی‌شدن هنر» زیر واژه «هنر جهانی» قرار داده می‌شوند؛ در حالی که توجه به تمایزهای روشن میان world art و global art به شناخت دقیق‌تر مفهوم هنر جهانی کمک می‌کند؛ تبارشناسی مفهومی، روند پیدایش و گسترش کاربرد این مفاهیم را در جریان‌های هنری را آشکار می‌سازد. از این رو در مقاله حاضر به تفاوت‌های چهار جریان «هنر جهان‌شمول» (universal art)، «هنر جهان» [۱] (world art)، «هنر بین‌المللی» (international art) و «هنر جهانی» (global art) پرداخته خواهد شد و به عنوان چهار مدل تحلیلی مورد مطالعه قرار خواهند گرفت.

پرسش اصلی تحقیق عبارت است از اینکه زمینه‌های اجتماعی پیدایش، اوج و افول این چهار پارادایم یا مدل تحلیلی هنر جهانی چه بوده است؟ مدل‌های هنر جهانی متأثر از چه زمینه‌های فکری پدید آمدند و چه پیامدهایی برای جریان‌های هنری داشتند؟ با تمایز میان چهار جریان هنر جهانی به درستی می‌توان ابعاد این پدیده را در عصر رسانه‌های فرامرزی مورد ارزیابی قرار داد و امکانات و مقدرات آن را در گستره جهانی‌شدن یا جهانی‌سازی شناخت.

مبانی نظری: هنر در گفتمان جهانی‌شدن

برخی جهانی‌شدن (globalization) را معادل بین‌المللی‌شدن (internationalization) یعنی افزایش حجم تعاملات سیاسی دولت‌ها و مبادلات اقتصادی میان مرزهای سرزمینی در نظر گرفته‌اند و برخی دیگر جهانی‌شدن را معادل آزادسازی (liberalization) یعنی رفع موانع و محدودیت‌های موجود در مقابل جریان داد و ستد یا سرمایه‌قلمداد کرده‌اند. برخی نیز جهانی‌شدن را معادل یونیورسالیسم (universalism) یعنی پذیرش ایده‌ها و اصول توسط همگان در سطح جهان می‌دانند (حاجی‌یوسفی، ۱۳۸۷، ۱۳۶). این دیدگاه‌ها با وجود شباهت‌ها، تفاوت‌های مهمی دارند.

مفهوم بین‌المللی‌شدن مبتنی بر مناسبات سیاسی میان دولت‌ها است در حالی که جهانی‌شدن مبتنی بر بازیگران فراملیتی و مرزهای دولتی است. یان کلارک (۱۳۸۲) در کتاب جهانی‌شدن و نظریه روابط بین‌الملل به مقایسه این دو مفهوم می‌پردازد. کلارک معتقد است که دولت‌محوری مهمترین ویژگی مفهوم روابط بین‌المللی است و تلاش می‌کند تحول دولت و کارگزاران رسمی در عرصه اقتصاد، سیاست و فرهنگ را در گفتمان جهانی‌شدن بررسی کند. استرنج (Strange, 1996) نیز در

توضیح تفاوت بین‌المللی شدن و جهانی‌شدن نشان می‌دهد که چگونه اقتدار دولت‌ها و کارگزاران رسمی کاهش یافته و اقتدارهای فراملی، غیردولتی و غیررسمی افزایش یافته است.

مفهوم یونیورسالیسم با ارزش‌های عام بشری مانند حقوق بشر، آزادی و برابری و دیگر مفاهیم جهان‌شمولی با انتقادات زیادی مواجه شده است. [۲] گسترش موفقیت‌های علمی و غلبه کشورهای صنعتی با دستاوردهای صنعتی، زمینه را برای فراگیر شدن ارزش‌های لیبرالی و اندیشه مدرنیسم در سراسر جهان بیشتر کرد؛ اما مدرنیسم با ارزش‌های جهان‌شمول لیبرالی برای کشورهای پیرامونی محصولی استعماری و وارداتی به حساب می‌آید. لذا یونیورسالیسم که توسط نولیبرال‌ها با عنوان همگرایی یا صلح جهانی دنبال می‌شود برای کشورهای پیرامونی همچنان معنایی استعماری دارد و جهانی‌شدن در بستر ارزش‌های جهان‌شمول را نوعی تحمیل یا جهانی‌سازی اندیشه‌های غرب قلمداد می‌کنند.

والرشتاین (Wallerstein, 1979) خود را از جمله منتقدان سرسخت جهانی‌سازی غرب می‌داند. او در نظریه «نظام جهانی» قرائتی مارکسیستی از جهانی‌شدن ارائه داد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت نظریه نظام جهانی کوششی است برای تبیین نابرابری در جهان که بر یک نظام اقتصاد جهانی سرمایه‌داری مبتنی است. والرشتاین معتقد است که تاریخ دوگونه نظام جهانی را شاهد بوده است: امپراتوری جهانی در قرن‌های گذشته و اقتصادهای جهانی در دوران جدید. تفاوت اصلی میان امپراطوری جهانی و اقتصاد جهانی در نوع ساختار سیاسی آنهاست نه در نتیجه آنها. او جهانی‌شدن را به‌عنوان واقعیت موجود انکار نمی‌کند بلکه آن را تجلی و تجسم نظام جهانی سرمایه‌داری می‌داند. از دیدگاه والرشتاین و دیگر نظریه‌پردازان متعلق به «مکتب وابستگی» [۳] جهانی‌شدن پدیده‌ای جدید نیست، بلکه آخرین مرحله در توسعه سرمایه‌داری بین‌المللی است. اسکلیر (Sklair, 1998) با الهام از نظریه جهانی والرشتاین (World System Theory) به‌منظور رفع کاستی‌ها، نظریه نظام جهانی (Global System Theory) را مطرح کرد؛ این نظریه به حوزه فرهنگ به‌عنوان یکی از فرآیندهای سه‌گانه جهانی‌شدن، در کنار دو حوزه اقتصاد و سیاست، اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. به نظر اسکلیر در نظام جهانی کنونی، فرهنگ مصرف‌گرایی، هسته اصلی قلمرو فرهنگ را تشکیل می‌دهد که با ترغیب مردم به توسعه مصرف خود از سطح نیازهای زیستی به سطح فرهنگی، در پی ایجاد یکپارچگی بین همه طبقات است. شبکه‌های این فرهنگ دارای گستره‌ای جهانی است و در پیوند با شبکه‌های اقتصادی و سیاسی در خدمت تداوم نظام جهانی سرمایه‌داری قرار دارد (قانع‌راد و ستوده، ۱۳۸۴).

مانوئل کاستلز (۱۳۸۴) از منظری دیگر به جهانی‌شدن می‌پردازد. او بر همگون شدن جهانی از طریق ظهور جامعه شبکه‌ای تأکید می‌کند و معتقد است تکنولوژی ارتباطات و اطلاعات، امکان ظهور جامعه شبکه‌ای را فراهم آورده که افراد و جوامع را در درون قالب‌های تازه، هویت‌های تازه می‌بخشد. به نظر او، ما وارد جهانی واقعاً چند فرهنگی و همبسته شده‌ایم که درک آن تنها از دیدگاهی کثرت‌گرا میسر است؛ دیدگاهی که هویت فرهنگی، شبکه‌سازی جهانی و سیاست‌های چندبعدی را با یکدیگر ترکیب می‌کند.

بنابراین موافقان و مخالفان جهانی‌شدن را می‌توان در دو دسته قرار داد؛ آنها که بر نقش جامعه شبکه‌ای و رسانه‌های فرامرزی و شکل‌گیری آگاهی جهانی به‌عنوان یک کل تأکید می‌کنند و همسانی و همگونی فرهنگی در جهان را طبیعت شرایط موجود می‌دانند؛ و آنها که جهانی‌شدن را به‌عنوان گسترش الگوی نوسازی فرهنگی به شیوه غربی در سطح جهان می‌دانند و فرآیند

همسان‌سازی و همگن‌سازی فرهنگ‌ها را بخشی از توسعه مصرف‌گرایی اقتصاد سرمایه‌داری جهانی قلمداد می‌کنند.

رابرتسون (۱۳۸۰) تعریفی دو وجهی از جهانی‌شدن عرضه می‌کند که هم جنبه عینی جهانی‌شدن را دربرمی‌گیرد و هم جنبه ذهنی آن را؛ از جنبه ذهنی جهانی‌شدن مفهومی است معطوف به فشردگی جهانی و افزایش آگاهی از آن مانند یک کل که آن را «جهان‌بودگی» [۴] می‌نامد. وی جهانی‌شدن را فشردگی، همگونی و درهم‌تنیدگی و وابستگی متقابل در سطح جهان می‌داند. از لحاظ عینی، رابرتسون بر وابستگی متقابل فزاینده میان نظام‌های سیاسی به واسطه تجارت، اتحاد نظامی و سلطه سیاسی تأکید دارد که از مهمترین عوامل زمینه‌ساز این فشردگی است. از نظر او برای درک جهانی‌شدن باید اول شکل‌ها و قالب‌هایی را درک کرد که جهان به واسطه آنها به سوی یگانگی سیر می‌کند. جهانی‌شدن از یک‌سو به هم‌پیوندی‌های فزاینده در ابعاد مختلف حیات جهانی اشاره دارد و از سوی دیگر به معنی جهانی‌شدن نهادها و پدیده‌های جمعی به‌کار می‌رود. مفهومی که محور تقاطع این دو گرایش را تشکیل می‌دهد، مفهوم برکنده‌شدن یا انفصال ساختارها و فعالیت‌ها از زمینه محلی و جهانی‌شدن آنهاست (رابرتسون، ۱۳۸۰، ۲۶۳-۲۶۴).

مطالعه هنر در عصر جهانی‌شدن نیز مختصات تازه‌ای یافته است. از دیرباز اسطوره زبان جهانی هنر به‌عنوان زبانی با نمادهای مشترک میان همه فرهنگ‌ها، در برابر بومی بودن تجربه‌های آفرینش هنر در نظریه‌های هنر مطرح بوده است. هنر مدرن با ارائه فرم‌های ناب، آبیستره و انتزاعی، ایده «زبان جهانی هنر» را مطرح کرد؛ زبانی متکی بر ارزش‌های جهان‌شمول. در دهه‌های اخیر با گسترش رسانه‌های جهانی بار دیگر ادعای تحقق «هنر جهانی» مطرح شده است. با این حال همانگونه که بحث شد، این دغدغه وجود دارد که آیا هنر جهانی به‌عنوان شکل‌ها و فرم‌های ناب که وجه مشترک میان فرهنگ‌ها است در حال شکل‌گیری است یا در پس هژمونی دنیای غرب، الگوهای آفرینش هنر غرب در حال جهانی‌کردن و مرجع قرار دادن خود هستند. نتیجه این جریان آیا حرکت به‌سوی هم‌شکلی در آفرینش هنری و حذف تنوع در شیوه‌های هنری خواهد بود؟

عملکرد موزه‌ها و نگارخانه‌های آمریکا، انگلستان و دیگر کشورهای غرب در جهانی دانستن یا بومی خواندن هنرمندان کشورهای چینی، کره و خاورمیانه موجب گسترش شک و تردید نسبت به هنر جهانی گردیده است. به‌عنوان مثال موزه‌ها و نگارخانه‌های غرب آثار گروهی از نقاشان چینی را برجسته کرده و آن را هنر جهانی شده چینی خوانده‌اند؛ اما این نقاشی‌ها بازتاب ذهنیت انتقادآمیز و عیب‌جویانه برخی از نقاشان جوان چین است که هنوز نتوانسته‌اند به راه‌حلی برای مسائل حاصل از دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه معاصر چین دست یابند. زبان تجسمی این نقاشی‌ها برگرفته از رئالیسم سوسیالیستی چین و پاپ آرت آمریکایی است. در واقع غرب مشوق شکل خاصی از نقاشی چینی است که با تبلیغات رسمی و حکومتی چین ضدیت دارد و در نهایت مهر تأییدی بر برتری ایدئولوژی غربی می‌زند. نقاشان جوان چین گمان می‌کنند که آثارشان جهانی است و دغدغه‌های بشری دارد و ضدتبلیغات ایدئولوژیک چین است؛ حال آنکه آنچه تولید می‌کنند و غرب خریدار آن است، هنری تبلیغاتی است، اما این‌بار به سود غرب که مصرف‌گرایی سرمایه‌داری را در یک کشور کمونیستی تبلیغ می‌کند (قره‌باغی، ۱۳۸۰).

تجربه رویدادهای هنری خاورمیانه به هنر ایران نزدیک‌تر است. در مارس ۲۰۰۷ نمایشگاه هنر دب‌بی که زیرمجموعه شرکت تجاری بین‌المللی دب‌بی [۵] بود راه‌اندازی شد، برای اولین بار «انجمن هنر جهانی» [۶] را تأسیس کرد، به‌سادگی «هنر معاصر» را برابر «هنر جهانی» به‌کار برد و بی‌پرده

این پرسش را مطرح ساخت که چگونه در ۱۰ سال آینده هنر معاصر، تحت تأثیر هنر خاورمیانه قرار خواهد گرفت؟ (Belting, 2009, 1). آنها به‌صراحت جهانی‌شدن هنر را یک پروژه اقتصادی می‌دانند و با تأسیس موزه‌های متعدد و برگزاری جشنواره‌های هنر به دنبال برنامه‌ریزی برای تأسیس «شهر هنر جهانی» در منطقه خاورمیانه هستند. اما آیا گروهی از هنرمندان در کشورهای پیرامونی جهان قادر خواهند بود که هنر معاصر را رهبری کنند؟ آیا ظرفیت‌های جهانی‌شدن این امکان را به آنها خواهد داد؟ آیا مکانیزم‌های بازار هنر آنها را به پیش خواهد برد؟

اکنون وجود اینترنت، ماهواره و دیگر رسانه‌های فراگیر ظرفیت‌های تازه‌ای را برای پیدایش هنر جهانی فراهم آورده است. در مقاله حاضر با تمایز قائل شدن میان چهار جریان هنر جهانی با عنوان «هنر جهان‌شمول»، [۷] «هنر میراث جهانی بشر»، [۸] «هنر بین‌المللی»، [۹] و «هنر جهانی» [۱۰] به امکان تحقق هنر جهانی با گونه و صورتی تازه پرداخته خواهد شد.

رویکرد روش‌شناختی تحقیق

در این مقاله به تمایزهای مفهومی و پیدایش و فراز و فرود واژه‌ها به‌عنوان ابزار مفهومی در گفت‌وگوهای وسیع‌تر پرداخته خواهد شد. رویکرد روش‌شناختی مناسب برای ساخت مدل‌های تحلیلی «نظریه‌مبنایی» یا گراند تئوری است که در این تحقیق دنبال خواهد شد. این روش ساختاری منسجم و منعطف را برای گردآوری داده‌ها، مقوله‌بندی، مفهوم‌سازی و مدل‌سازی نظری در اختیار محقق قرار می‌دهد. بر خلاف دیگر روش‌ها که محقق بر اساس یک مدل نظری در پی آزمون فرضیات است، در روش نظریه‌مبنایی محقق به دنبال ساخت یک مدل نظری است، لذا آنچه اهمیت دارد ارائه بیانی جامع از پدیده مورد مطالعه است (استراس و کوربین، ۱۳۸۵، ۳۶). این امر مستلزم افزایش حساسیت نظری و طی چهار مرحله تحقیق است: (۱) کدگذاری، (۲) مفهوم‌سازی، (۳) مقوله‌سازی و (۴) نظریه‌سازی.

کدگذاری به‌معنای خرد کردن و مقایسه کردن اطلاعات و رویدادها و برقراری دلالت میان پدیده‌ها است. مفهوم‌سازی شامل دسته‌بندی کدهای مشترک حول یک متغیر مرکزی است که همین روند در سطوح انتزاعی‌تر منجر به مقوله‌سازی و نظریه‌سازی می‌گردد. تکنیک مورد استفاده در سازماندهی اطلاعات، «تحلیل روند» [۱۱] است؛ اگرچه اختلاف نظرهای زیادی در خصوص تعریف «روند» وجود دارد اما منظور ما از روند، به پیروی از استراس و کوربین، متصل کردن مجموعه‌ای از رویدادها در یک موقعیت است (استراس و کوربین، ۱۳۸۵، ۱۴۴). به‌معنای دیگر، تحلیل روند، شیوه تحلیلگر برای توضیح و تبیین تغییر است (استراس و کوربین، ۱۳۸۵، ۱۴۹). این کار با توجه به پرسش‌های روش‌شناختی انجام می‌گیرد؛ این پرسش‌ها عبارتند از: شرایط علی، [۱۲] حوادث، وقایع و زمینه‌های پیدایش یک پدیده چیست؟ کنشگران فعال و نهادهایی که به این پدیده حساسیت نشان داده و در اداره کردن، برخورد یا به انجام رساندن آن وارد عمل شوند [۱۳] کدام‌اند؟ شرایط مداخله‌گر [۱۴] و محدودیت‌هایی که در برابر پدیده یا عدم پذیرش آن مداخله دارد کدام است؟ پیامدها [۱۵] یا نتایج خواسته یا ناخواسته پدیده چیست؟ استراس و کوربین این پرسش‌های ساختاری را به‌عنوان مدل تحلیل الگویی یا مدل پارادایمی [۱۶] نام‌گذاری کردند (استراس و کوربین، ۱۳۸۵؛ فلیک، ۱۳۸۸). بر اساس پرسش‌های مطرح شده می‌توان روند تحقیق را دنبال کرد و شرایط ظهور و فراز و فرود چهار گونه متفاوت هنر جهانی را مورد مطالعه روشمند قرار داد.

پارادایم هنر جهان‌شمول (Universal Art)

هنر انتزاعی مدرن از سه مرجع ادعای جهانی بودن خود را مشروعیت می‌بخشد: اول با تلفیق آثار اقوام آفریقایی و ملل شرق در فرم‌های مدرنیستی و خلق آثار بدوی مدرن، دوم با چنگ انداختن در ناخودآگاه جمعی که میراث‌دار تاریخ بشر بوده و خلق آثار سوررئالیستی و سوم با تأکید بر ویژگی پوزیتیویستی علم و ریاضیات جهان‌شمول و خلق آثار ساختارگرا یا فرم‌های انتزاعی ریاضی‌وار.

بازگشت هنرمندان مدرن به هنر بدویان و الهام از صورتک‌ها و پیکرها، زینت‌ها و منسوجات آفریقایی، ملانزی و سرخپوستان که غیرعقلانی، غریزی و جادویی می‌نمود الگوی بسیاری از هنرمندان اروپایی شد (بکولا، ۱۳۸۷، ۳۰۰). گوگن، برانکوزی، نوله و پیکاسو و دیگر نقاشان آغاز قلم بیستم به زیبایی‌شناسی و فرم‌های ناب هنر آفریقایی پی بردند. ایمان به قدرت موجودات فوق طبیعی و نیروهای ساطع شده از مجسمه‌ها و پیکره‌های بدوی و باور به اینکه نیروها، بینندگان آزاداندیش را در همه‌جا و هر زمینه فرهنگی مجذوب می‌کند به این آثار جایگاه فرازمانی و جهانی می‌داد. علاوه بر هاله جادویی هنر بدوی، فرم هنری آنها که نوعی تنش نهفته در تعادل آرامش و بی‌قراری، بین سکون و حرکت دارد، به آنها جاودانگی در بیان را می‌بخشد که هنرمندان اروپایی را مجذوب خود کرد (بکولا، ۱۳۸۷، ۱۵۰-۱۵۵). مبنای این رویکرد قوم‌شناسانه به «زیبایی‌شناسی جهانی» در نظریه «زیبایی‌شناسی داروینی» (Grammer & others, 2002) بود که امروزه در نظریه تکامل عقلانیت زیست‌محیطی بشر همچنان دنبال می‌شود (Lam & Gonzalez-Plaza, 2006).

کشف اینکه نظیر همین نیروهای سازنده «هنر بدوی» در آثار نقاشان نایف، طرح‌های کودکان و هنر بیماران روانی نیز حاکم‌اند، پیوندی با زمان حال برقرار کرد. بنابراین مرجع جدید نه از حیث قوم‌شناختی بلکه به لحاظ روان‌شناختی مشروعیت می‌یابد (بکولا، ۱۳۸۷، ۳۰۰). این ایده در آثار هنرمندان سمبولیست و سوررئالیست با جدیت دنبال شد. آنها به دنبال «فرم‌های جاودانه و تجربه‌های جهانی هنر» بودند که توسط یونگ و مفهوم «ناخودآگاه» تئوریزه شده بود. یونگ «آرکیتپ» یا «کهن الگوها» را میراث بشر در ناخودآگاه جمعی می‌دانست؛ فرم‌های جاویدان و زبان رمزی که خودآگاه انسان امروزی را با گذشته هزار ساله بشر پیوند می‌دهد (یونگ، ۱۳۷۷، ۳۷۱). تجربه‌های ازلی در «ماندالا» و نمادهای معنوی در «دایره» هنرمندان را متوجه معنویت نهفته در تجربه مشترک بشری نمود؛ کاندینسکی و موندریان با حرکت به سوی انتزاع مطلق به دنبال زبان هنری جهان‌شمولی بودند که فارغ از جهان‌بینی‌ها به انگاره‌های عام و ناب و معنوی دست یابند. «نظر کاندینسکی این بود که هنر بیشتر از رهگذر کمپوزسیون‌های انتزاعی و فرانمودهای شاعرانه می‌تواند به معنویت دست یابد تا از طریق رویکرد کاملاً بازنمودی به جهان قابل رؤیت» (لینتن، ۱۳۸۲، ۵۸). وی در کتاب معنویت در هنر بر تأثیرات روانی رنگ خالص تأکید کرد و معتقد بود که می‌توان و لازم است که بدین‌شيوه، ارتباطی را بین اذهان آدمیان برقرار ساخت (گامبریچ، ۱۳۷۹، ۵۵۸). او فرم‌های ناب را «ارتعاش جان» می‌دانست که بیان و محتوای دنیای باطنی خود اویند و از این‌رو جاودانه و جهانی هستند (بکولا، ۱۳۸۷، ۱۹۱-۱۹۳). جستجو برای بیان انتزاعی از اندیشه ضد ماده‌گرایانه و یافتن وحدت در واقعیت غایی عالم منجر به تصویرسازی‌های عرفانی و روحانی گردید که اغلب عبارت بودند از: (۱) مجسم‌ساختن و شبیه‌سازی کیهان، (۲) ارتعاش یا نوسان، (۳) تقارن حسی (مثل مجسم ساختن رنگ به‌واسطه شنیدن موسیقی)، (۴) تقارن یا دوئالیتی و (۵) هندسه مقدس (کامرانی، ۱۳۸۲، ۱۲۷).

بر خلاف هنرمندانی که با تجربه‌های خودانگیخته در اعماق ناخودآگاه به دنبال فرم‌های ناب و معانی جاویدان بودند، برخی با نگرشی عقلانیت‌محور در خودآگاه به دنبال نظمی عام می‌گشتند. جهان‌شمولی علم و فرازمان و مکان بودن تجربه‌های ریاضی هنرمندان را به سمت فرم‌های ساختارگرا و هندسه‌های ریاضی‌وار برد. مدرسه باوهاوس کانون این رویکرد علمی به هنر بود که بعدها در آثار هنرمندان گروه داستایل و جریان کانکریت آرت، [۱۷] آپ آرت و مینیمال آرت تداوم یافت. در آثار ماکس بیل [۱۸] و ریشارت پاول لوزه [۱۹] نمایندگان سوئیسی کانکریت آرت، و ویکتور وازارلی [۲۰] و بریجیت رایلی [۲۱] نمایندگان آپ آرت به خوبی می‌توان بنیادگرایی هندسی و زبان جهانی پوزیتیویسم علمی را دید. این جریان فرمالیستی در هنر با «ساده‌گرایی افراطی هنر مینیمال به پایان رسید» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷، ۱۷)؛ اگرچه امروزه در نسخه‌های تازه‌تری از هنرهای مولد، [۲۲] هنرهای الگوریتمی و هنرهای رایانه‌ای دیده می‌شود.

جدای از رویکرد پوزیتیویستی به جهان‌شمولی هنر، برخی به دنبال رویکرد هستی‌شناسی هنر بشری بودند. این جریان که ریشه در مطالعات مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه داشت، موازی با رویکرد پوزیتیویستی به پیش رفت و جریان وسیعی را در پی داشت. در ادامه به این رویکرد پرداخته می‌شود.

پارادایم هنر جهان یا هنر میراث جهانی بشر (World Art)

هنر جهان به هنر میراث جهانی بشر اشاره دارد. این هنر محصول جمع‌آوری گونه‌های متنوع دستاوردهای هنری بشر از سراسر جهان در موزه‌های مردم‌شناختی است. این تعبیر از هنر جهان با تاریخ‌نگاری هنر پیوندی همزاد دارد. زیلمانس و دیم (Zijlmans & Damme, 2010) مطالعه هنر جهان را حول سه دسته پرسش می‌داند که تاریخ هنر را به پیش برده است: دسته اول پرسش‌هایی که «منشأ» را مطالعه می‌کنند: اولین بار کی و کجا رفتار هنری و بصری بشر ظهور کرد؟ چرا ساخت و استفاده از هنرهای بصری در تکامل نوع بشر حفظ شد؟ دسته دوم پرسش‌ها به مقایسه فرهنگ‌ها می‌پردازند: آیا می‌توان از طبیعت فرهنگی اقوام مختلف صحبت کرد؟ یا در پرسش‌های امروزی‌تر، هنر شرق و غرب مقایسه می‌شوند و تجربه‌های بصری متفاوت آنها در طول تاریخ متمایز می‌گردند. دسته سوم پرسش‌ها به مبادلات و تعاملات میان فرهنگ‌ها می‌پردازند: چگونه رشد یک فرهنگ، هنر و فرهنگ منطقه دیگر را متأثر می‌سازد؟ مقاومت، تغییر یا سازگاری فرهنگی چگونه اتفاق می‌افتد و چه تأثیری بر هنر دارد؟

زیلمانس و دیم (Zijlmans & Damme, 2010) تفاوت مطالعه «هنر جهان» (World Art) در برابر «هنر جهانی» (Global Art) را در مقیاس پرسش سوم می‌دانند که به‌طور بی‌سابقه‌ای با تعاملات میان فرهنگی [۲۳] افزایش یافته است. به عبارتی آنها «هنر جهانی» (GA) را بخشی از مطالعه «هنر جهان» (WA) می‌دانند. اما این دیدگاه برای بلتینگ (Belting, 2009) کمی متفاوت است؛ از نظر او «هنر جهانی» (GA) تنها به‌واسطه تغییر کارکرد موزه‌ها یا افزایش شعبه‌های موزه‌ها و خانه‌های حراج بین‌المللی در سراسر جهان نیست، بلکه «هنر جهانی» (GA) پارادایم متفاوتی از «هنر جهان» (WA) دارد.

امروزه بحث «هنر جهان» یا «هنر میراث جهانی بشر» (WA) کمتر دنبال می‌شود و تنها در برخی دانشگاه‌ها مانند دانشگاه شرق آنجلیا در لندن جایگاه دارد. در همین دانشگاه بود که جان اونیانز [۲۴] تعریف دوباره‌ای از مطالعات هنر جهان ارائه داد. او این بحث را به‌صورت

میان‌رشته‌ای از علوم مختلف همچون عصب‌شناسی، انسان‌شناسی و فلسفه مطرح ساخت و آن را زیست‌شناسی تصویری [۲۵] نامید و به‌کلی از مطالعات تاریخ هنر فاصله گرفت (Zijlmans, 3, 2010, & Damme). همچنین مفهوم «هنر جهان» (WA) به‌معنای «میراث فرهنگی بشر» با انتقادات زیادی مواجه است؛ زیرا این هنر در انحصار موزه‌هایی است که گنج‌های استعماری را حفظ می‌کنند (Belting, 2009, 5). در حال حاضر موزه‌هایی چون متروپولیتن و بریتانیا متهم به تداوم امپراتوری‌های مستعمراتی هستند و با فشارهای زیادی از سوی مستعمرات سابق برای بازگرداندن اشیای باستانی و آثار عتیقه و هنری به سرزمین‌شان روبرو شده‌اند. مدیران این موزه‌ها نیز استدلال‌های تازه‌ای برای حفظ دارایی‌هایشان ارائه می‌دهند؛ همانگونه که مدیر موزه بریتانیا گفته بود: این تنها موزه‌ای از جهان نیست بلکه موزه‌ای برای جهان است (Belting, 2009, 4). همچنین ۱۸ موزه بزرگ غرب در سال ۲۰۰۲ بیانیه‌ای را امضاء کردند [۲۶] که در آن خود را «موزه‌های جهانی» [۲۷] معرفی کرده و وظیفه‌شان را خدمت به تمام جهان و نه دفاع از یک ملت یا کشور عنوان کرده‌اند (O'Neill, 2004). همچنین در سیاستی دیگر موزه‌های بزرگ اقدام به تأسیس شعباتی در دیگر نقاط جهان می‌کنند تا خود را به‌عنوان نهادهای فرامرزی نشان دهند، مانند تأسیس موزه گوگنهام در ابوظبی و لوور در دبئی. ایده «موزه‌های جهانی» میراثی از ادعای مدرنیته در ارائه مدل‌های جهانی برای تمام کشورها است. اکنون کمی از قدرت مطلق موزه‌های بزرگ کاسته شده که از کمرنگ شدن مفهوم «هنر جهان» (WA) به‌معنای هنر میراث بشر نشان دارد. تقریباً آخرین کتابی که با این مضمون و با عنوان «هنر جهان» (WA) منتشر شد در سال ۱۹۸۲ به قلم جان لوئیس پرادل [۲۸] بود که البته عمدتاً به هنر ۲۳ کشور جهان غرب پرداخته بود، نه هنر همه جهان.

پارادایم هنر بین‌الملل (International Art)

جنگ جهانی اول و دوم کشورهای زیادی را با خود درگیر کرد و ضرورت ایجاد سازمان‌های بین‌المللی را فوریت بخشید؛ بنابراین در سال ۱۹۴۵ سازمان ملل متحد تأسیس شد. بعد از جنگ، روابط کشورها با رشد تجارت جهانی، افزایش تحرک سرمایه در سطح بین‌المللی، مهاجرت نیروی کار و کاهش موانع تجاری بر اساس قراردادهای بین‌المللی به‌سرعت افزایش یافت. [۲۹] تأسیس سازمان «گات» [۳۰] (GATT) برای موافقت‌نامه بین‌المللی تعرفه و تجارت در سال ۱۹۴۷ و در نهایت ادغام آن در سازمان تجارت جهانی [۳۱] (WTO) در سال ۱۹۹۴ را می‌توان آغاز و پایان مفهوم اقتصاد بین‌الملل دانست؛ مفهومی که جای خود را اکنون به اقتصاد جهانی داده است. هم‌ریشه با این مسیر می‌توان از فراز و فرود هنر بین‌الملل و جایگزینی آن با هنر جهانی بحث کرد. اصطلاح هنر بین‌المللی به‌عنوان گونه یا سبک هنری کمتر به‌کار می‌رود و بیشتر در اشاره به طراحی صنعتی، گرافیک و معماری کاربرد دارد. همانند سبک بین‌المللی معماری که توسط هنری راسل هیچکاک [۳۲] در ۱۹۳۲ نام‌گذاری شد و منظورش استفاده از اشکال هندسی، بتن، شیشه و فولاد در ساخت ساختمان بود. همچنین سبک تایپوگرافی سوئیسی که توسط ماکس بل [۳۳] و ماکس مدینگر [۳۴] در دهه ۱۹۵۰ دنبال شد و بر خوانایی، درک هندسی روشن و منطقی تأکید داشت. همچنین می‌توان به سبک بین‌المللی آرت دکو [۳۵] اشاره کرد که هیلیر (Hillier, 1968) به توضیح آن پرداخت؛ این سبک در طراحی مبل، میز، ماشین و دیگر عناصر زندگی روزانه به‌کار رفت زیرا شرکت‌های بین‌المللی تولیدکننده این محصولات، به دنبال طرح و سبکی بودند که مورد

انتخاب مردم کشورهای مختلف قرار گیرد و دربرگیرنده سلیقه بین‌المللی باشد. در واقع سبک هنر بین‌المللی بیشتر ویژگی اقتصادی و صنعتی داشت و در حوزه بازاریابی بین‌المللی محصولات به‌کار می‌رفت.

عرصه بین‌المللی، عرصه کارگزاران دولتی و شرکت‌های اقتصادی چندملیتی است. عرصه‌ای که نهادهای اقتصادی هنر رشد تازه‌ای یافتند و گالری‌ها و خانه‌های حراج بین‌المللی هنر تشکیل شدند. برپایی نمایشگاه‌های فرهنگی در کنار رایزنی‌های بین‌المللی سیاسی توسط دولت‌ها و تأسیس نهادهای بین‌المللی فرهنگی بر رونق نهادهای اقتصادی هنر افزود. شرکت‌های بین‌المللی اقتصادی برای کسب اعتبار در بازار هدف به خرید آثار هنری از آن کشور می‌پرداختند و مجموعه‌داران به آثار تلفیقی مدرنیستی در کشورهای غیراروپایی علاقه زیادی نشان دادند. پس از دهه ۱۹۵۰ مهاجرت‌های بین‌المللی گسترش یافتند و زمینه برای هیبریدیزاسیون [۳۶] یا دورگه بودن فرهنگی میان آسیا، آفریقا و اروپا و کرئولیزاسیون [۳۷] یا دورگه بودن فرهنگ آفریقایی، سرخ‌پوستی و آمریکایی و شکل‌گیری بریکولاژ فرهنگی [۳۸] درخواست‌های خرید بین‌المللی را افزایش داد [۳۹] (Venbrux & Rosi, 2004, 2).

توزیع بین‌المللی موسیقی، همانند سایر اشکال هنر مردم‌پسند، تحت تسلط شرکت‌های چندملیتی جهان اول و به‌خصوص شرکت‌های آمریکایی است که در بسیاری کشورها خریدار دارد. همچنین می‌توان از جریان بین‌المللی در عرصه نمایش، به‌خصوص بین وست‌اند [۴۰] در لندن و برادوی [۴۱] در نیویورک صحبت کرد. علاوه بر این آثار هنری از طریق عرضه در نمایشگاه‌های بین‌المللی در سطح جهانی به گردش درمی‌آیند؛ به‌خصوص شاهکارهای کهن که در حراجی‌های بین‌المللی به فروش می‌رسند (الکساندر، ۱۳۹۰، ۲۵۹-۲۶۱).

در دهه ۱۹۷۰ دو خانه حراج «کریستی» و «ساتی» استراتژی تازه‌ای را از «هنر مدرن» به «هنر معاصر» در پیش گرفتند که به رونق بیشتر بازار بین‌المللی هنر انجامید (Belting, 2009, 17). دهه ۱۹۸۰ اوج رونق بازار هنر بود که آثار هنری ژاپنی، هندی و آمریکای لاتین درخشیدند. در حال حاضر نیز خانه‌های حراج با خرید آثار عتیقه، تاریخی، مدرن و معاصر از هنرمندان کشورهای مختلف، عملکرد بین‌المللی دارند و پس از سال ۲۰۰۰ بازار پررونقی را در هنر چین، هنگ‌کنگ و خاورمیانه رقم زدند.

پارادایم هنر جهانی (Global Art)

هنر در عصر جهانی‌شدن به کیفیت زیبایی ذاتی که در سراسر جهان هنر شناخته می‌شود اشاره ندارد بلکه به زمینه تازه‌ای اشاره می‌کند که متفاوت از جنبش‌های قومی، ملی و منطقه‌ای هنر است. همچنین متفاوت از مدرنیته‌ای است که با هژمونی خود هنر عام و جهانی را دنبال می‌کرد. بلکه این هنر جهانی است به‌همان شیوه‌ای که اینترنت پدیده‌ای جهانی است (Belting, 2009, 2). اینترنت جهانی است به این معنا که در همه جای جهان استفاده می‌شود نه به این معنا که در محتوا یا پیام جهانی است؛ بلکه دسترسی و پاسخ به آن جهانی است. البته همین نکته، هنر جهانی را در نظام‌های سیاسی که به دنبال کنترل بیشتر هستند با مخالفت‌هایی روبه‌رو می‌سازد. اما مفهوم هنر جهانی تنها با بدگمانی نظامی‌های سیاسی روبه‌رو نیست بلکه مشکل دیگر از جانب نقد هنر و زیبایی‌شناسی است. آیا اساساً اینگونه جدید در مقوله هنر می‌گنجد؟

هنر رسانه جدید تنها به‌عنوان دستاورد کامپیوترها و دیگر تکنولوژی‌های دیجیتالی در حال

ظهور مورد توجه نیست، بلکه به‌عنوان هنری که به توانایی‌های تکنولوژی‌های دیجیتال شکل داده و از آنها برای خلق نشانه‌ها، مفاهیم و گونه‌های تازه هنر استفاده می‌کند، اهمیت دارد. اکنون هنرمندان (و البته غیرهنرمندان) می‌توانند از طیف گسترده‌ای ابزار تکنولوژیک و رسانه‌ای مانند رایانه‌های شخصی، دوربین‌های شخصی، دستگاه‌های ویدئو، اسکرها و نرم‌افزارهای مدرن مانند فتوشاپ و فری‌هند در خلق آثارشان بهره بگیرند (واکر و چاپلین، ۱۳۸۲، ۱۲۹). در بستر این تحولات تکنولوژیک جدید است که هنر دیجیتال، [۴۲] هنر کامپیوتری [۴۳] و هنر اینترنتی [۴۴] مجال ظهور یافته‌اند.

نیمه دهه ۱۹۹۰ دهه حاکمیت میکروسافت و گسترش اینترنت و آغاز هنر اینترنتی بود. هنر اینترنتی در پهنه وسیعی از تجربیات و جنبش‌های هنری ریشه دارد که امروز به‌صورت سنت هنری درآمده‌اند. پروژه‌های هنر اینترنتی با برخی جنبش‌های هنری نظیر هنر مفهومی، فلاکسوس، پاپ آرت و پرفورمنس آرت در ارتباط است و حتی می‌توان آن را با دادائیس‌ها مقایسه کرد. آثار هنر اینترنتی را می‌توان در سه سطح دسته‌بندی کرد: الف) آثاری که در آنها اینترنت در نقش فضایی مجازی برای ارائه اثر است. در این حالت فضای اینترنت مانند یک گالری یا موزه آنلاین است که می‌تواند گستره مخاطبان یک اثر را افزایش دهد. ب) آثاری که هنرمندان اجازه دخل و تصرف در اثر هنری را به مخاطبان می‌دهند. از این‌رو در این دسته از آثار فاصله میان هنرمند و مخاطب کاسته می‌شود. ج) آثاری که در آنها هنرمند و مخاطب یکی فرض می‌شوند. در این دسته از آثار فضایی مشترک به کاربران داده می‌شود تا به اثری مشترک دست یابند. در هر سه حالت، اینترنت با حذف واسطه‌های توزیع اثر هنری همچون نگارخانه‌ها و نمایشگاه‌ها که همواره با گزینش آثار و دخالت در نمایش یا عدم نمایش آنها بر جریان‌های هنری اعمال قدرت می‌کردند، رابطه مستقیمی را میان هنرمند و مخاطب برقرار می‌کند؛ همین نکته است که هنر اینترنتی را دارای ماهیت جهانی می‌کند.

هنر در فضای مجازی نه‌تنها از فاصله‌های جغرافیایی بلکه از فاصله فرهنگی مرکز و پیرامون نیز عبور کرده است. اکنون هنرمند می‌تواند در شبکه‌های اجتماعی گسترده و باز جهان مجازی به ارائه و نمایش آثار خود بپردازد. مخاطبان او در سراسر جهان قرار دارند، همه کاربران اینترنت امکان دیدن و حتی بالاتر از آن مشارکت در خلق هنر را دارند. هر اثر در فضای مجازی نه‌تنها فراخوانی برای دیدن آن بلکه فراخوانی برای مشارکت در ساخت دارد. به‌عنوان مثال وفاء بلال [۴۵] هنرمند عراقی در فضای مجازی به کاربران اجازه می‌دهد که با تفنگ پینت‌بال به او شلیک کنند. پروژه هنری او در اعتراض به حمله آمریکا به عراق بود. شلیک مجازی با وب‌کم که اشاره به هواپیماهای بدون سرنشین و کنترل از راه دور آمریکایی داشت؛ در این پروژه او جنگ عراق را مانند یک بازی رایانه‌ای تصویر کرد. هزاران نفر به مدت یک ماه از سراسر جهان به بلال شلیک کردند و گلوله‌های زرد رنگ فضای اتاق یا نگارخانه او را مخروبه کردند. پروژه هنری وفاء بلال نمونه‌ای از هنر جهانی بود که بازدیدکنندگانی از سراسر جهان داشت و مورد توجه بسیاری رسانه‌های جهانی قرار گرفت.

در حال حاضر طرح بحث هنر جهانی (GA) در گستره مباحث پسااستعماری جای دارد و همین آن را از «هنر جهان» (WA) که در پارادایم استعماری شکل گرفته متفاوت می‌کند. هنر رسانه‌ای جدید در فضای مجازی به‌ویژه اینترنت آرت، امکان و ظرفیت‌های تازه‌ای را برای ظهور گونه‌های تازه هنر از سرزمین‌های حاشیه‌ای و دور افتاده نسبت به مراکز اصلی هنر بین‌الملل

یعنی پاریس، لندن و نیویورک فراهم آورده است.

نتیجه‌گیری

بعد از دهه ۱۹۸۰ هنر آمریکای لاتین، هنر نوگرای روسیه، هنر آفریقایی، هنر ژاپن و آسیای جنوب شرقی و پس از آن هنر کشورهای اسلامی مورد توجه دوباره قرار گرفت. گذر از نگرش استعماری به هنر غیر اروپاییان با دو رویداد مهم اتفاق افتاد: اول برگزاری نمایشگاه «بدویت در هنر قرن بیستم» (نیویورک، ۱۹۸۴) و سپس نمایشگاه «ساحران زمین» (پاریس، ۱۹۸۹). اگرچه منظور برگزارکنندگان نمایشگاه نیویورک نمایش قرابت‌های هنر مدرن و هنر قبیله‌ای بود، اما منتقدان آن را نمایش پیروزی هنر مدرن بر هنر قبیله‌ای دانستند. برای گریز از این اشتباه در نمایشگاه هنر پاریس، آثار ۱۰۰ هنرمند از ۵۰ کشور مرکز (غرب) و ۵۰ کشور پیرامون (غیر غربی) در شرایط یکسان به نمایش درآمد. این نمایشگاه بر پایه نسبیت فرهنگی و تعاملات بین فرهنگی برگزار شد نه بر پایه فرهنگ مرکز و پیرامون (آرچر، ۱۳۸۸، ۱۱۷). اکنون مراکز هنر در چند پایتخت مانند پاریس و نیویورک و لندن متمرکز نیست، بلکه گاهی رویدادهای هنری در نقاط دیگری از جهان مانند دبی، هاوانا و شانگهای توجه جهان را به خود جلب می‌کنند.

مجموعه آثار یوکیونوری یاناگی، [۴۶] نقاش ژاپنی در دهه ۱۹۹۰ با عنوان «کشتزارهای موران پرچمی» به خوبی نشانگر سستی ملیت‌گرایی در عصر جدید است. این آثار مرکب از جعبه‌های پلاستیکی هستند که در آنها شن‌های رنگ شده به شکلی مرتب شده‌اند که پرچم ملیت‌های مختلف را شکل می‌دهند. همانگونه که مورچه‌های پلاستیکی از طریق مجاری بین جعبه‌ها به عقب و جلو حرکت می‌کنند، طرح‌های پرچم‌ها مبهم و مغشوش شده، به طوری که یک نشانه هویت ملی از هم پاشیده شده و به پرچمی دیگر تبدیل می‌شود. او این کار را به مثابه استعاره‌ای از بیهودگی ملی‌گرایی ارائه می‌کند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۷، ۳۶). با این حال گسترش رسانه‌های جهانی در دهه ۱۹۹۰ و به ویژه گسترش اینترنت پس از سال ۲۰۰۰ موج تازه‌ای از بومی‌گرایی و ملی‌گرایی را پدید آورد. همانگونه که رابینسن (۱۳۸۰) توضیح می‌دهد در برابر عام‌گرایی جهانی شدن، نوعی خاص‌گرایی بنیادگرا رشد کرد. از همین رو طرح «هنر جهانی» با چالش تازه‌ای از سوی «هنر بومی‌گرا» مواجه شد.

در مقاله حاضر برای درک بهتر مفهوم هنر جهانی و چالش‌های آن به تمایز میان چهار جریان هنر جهانی با عنوان «هنر جهان‌شمول»، «هنر جهان»، «هنر بین‌المللی» و «هنر جهانی» پرداخته شد. خلاصه آنچه گفته شد در جدول ۱ و بر اساس پرسش‌های روش‌شناختی، به صورت تطبیقی و در بستر مطالعات فرهنگ نشان داده شده است. هنر جهان‌شمول محصول گسترش مدرنیسم و اندیشه پوزیتیویستی بود؛ اندیشه علمی که به دنبال قوانین ثابت و پایدار در سراسر جهان بود حتی در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها که آرکیتپ یا کهن‌الگوهای بشری نامیده می‌شود. گستردگی مطالعات انسان‌شناسی و مطالعه «تطبیقی فرهنگ» [۴۷] در گزارش‌های مردم‌شناسی از سراسر جهان نوعی مطالعه تطبیقی در هنر برای کشف اشتراکات را به دنبال داشت. به دنبال آن با گردآوری دستاوردهای مستعمراتی در موزه‌ها و ترسیم خط فرضی از تاریخ هنر جهان، جریان هنر مدرن به «ترکیب‌های فرهنگی» [۴۸] یا «چندگونگی فرهنگی» [۴۹] روی آورد که در آثار هنرمندانی چون پیکاسو و بسیاری دیگر قابل مشاهده است.

جدول ۱. تحلیل پارادایمی هنر جهانی

شرایط و محدودیت‌ها	کنشگر و استراتژی عمل	پیامد	پدیده	شرایط علی و زمینه‌ها	الگوی پارادایمی
ابهام و عدم توافق در تعریف ارزش‌های عام بشری	هنرمند و خودانگیختگی هنری	فرم‌های ناب و سمبل‌های جاویدان در آرکیتپی‌ها و هنر پرمیتیو	زیبایی‌شناسی جهان‌شمول	اندیشه زیبایی‌شناسی تکاملی داروینیستی و مفهوم ناخودآگاه جمعی	هنر جهان‌شمول Universal art
سلطه موزه‌ها و انحصار یافته‌های مستعمراتی	موزه‌ها و قوانین میراث فرهنگی	تاریخ‌نگاری هنر بشری و ترسیم خطوط میراث تصویری بشر	میراث تصویری بشر یا هنر متعلق به همه جهان	اروپامحوری و گنجینه‌های مستعمراتی	هنر جهان World art
غلبه ارزش‌های اقتصادی بر ارزش‌های هنری	کارگزاران اقتصادی هنرمندان خانه‌های حراج و گالری‌ها	شکل‌گیری هنر چندفرهنگی و مبتنی بر سلاقی خریداران بین‌المللی	بازار بین‌المللی هنر	تأسیس نهادهای بین‌المللی و گسترش سرمایه‌داری جهانی	هنر بین‌المللی International art
جهانی‌سازی و تداوم هژمونی کشورهای مسلط	رسانه‌ها و مخاطبان جهانی هنر	دسترسی و مصرف جهانی به هنر و تولید مشارکتی هنرمند و مخاطب	هنر رسانه‌ای جهانی	انقلاب رسانه‌ای و جهانی‌شدن ارتباطات	هنر جهانی Global art

منبع: نگارنده

افزایش مهاجرت‌های بین‌المللی به‌واسطه جنگ‌های جهانی و پیامدهای پس از آن موجب مواجهه و ترکیب فرهنگ‌ها از سراسر جهان شد. در واقع افزایش هیبریدیزاسیون و کرئولیزاسیون یا دو رگه بودن فرهنگی با استقبال بازارهای مصرف بین‌المللی مواجه شد که به دنبال فرم‌ها و صورت‌های هنری بودند که موجب توافق مردم همه سرزمین‌ها باشد. به این ترتیب کارگزاران اقتصادی هنر نیز به دنبال «ترافرنگ‌ها» [۵۰] در فرم‌های هنری بودند. در حال حاضر گسترش رسانه‌های کاربرمحور مانند تلفن همراه و اینترنت موجب افزایش تعاملات افراد فراتر از مرزهای جغرافیایی شده است. تعاملات «میان‌فرهنگی» [۵۱] فارغ از تسلط حاکمیت‌های دولتی میان مردمان سرزمین‌های مختلف موجب شکل‌گیری نوع تازه‌ای از آگاهی جهانی یا جهان‌بودگی شده است. جریانی که در هنر رسانه‌ای جدید با استقبال مواجه شده است، زیرا این نوع تازه هنر جهانی مخاطبانی از سراسر جهان دارد که می‌توانند دیدگاه‌های خود را به اشتراک بگذارند و یکدیگر را مورد توافق و رد قرار دهند.

از سوی دیگر می‌توان به مطالعه تطبیقی چهار گونه هنر جهانی از نظر عاملیت یا کنشگر محوری پرداخت. به‌عبارتی این پرسش را دنبال کرد که چه کسانی یا نهادهایی بیشترین نقش را در ساخت هنر جهانی دارند؟ همانگونه که در جدول بالا نشان داده شده، هنرمندان به دنبال فرم‌های ناب در ناخودآگاه به جستجو پرداختند و خودانگیختگی هنری را در آفرینش دنبال کردند. در واقع این جریان از هنر جهانی محصول خلاقیت و خودانگیختگی‌های فردی هنرمندان بود. در

دوره دوم نهادهای هنری مانند موزه‌ها، کارشناسان هنر و منتقدان بیشترین نقش را در مطالعه تطبیقی هنر جهانی و هنر بشری بر عهده داشتند؛ پس از آن در جریان هنر بین‌المللی، بیشترین نقش به عهده کارگزاران اقتصادی هنر مانند گالری‌ها و خانه‌های حراج بین‌المللی بود. در حال حاضر یعنی در عصر رسانه‌های جهانی، هنرمندان به خلق هنر جهانی نمی‌پردازد بلکه موقعیت دسترسی جهانی هنر و مخاطبان یا کاربران جهانی هنر است که یک اثر هنری را در جایگاه جهانی قرار می‌دهد؛ به عبارتی نقش اصلی نه به عهده هنرمند بلکه به عهده مخاطبان جهانی هنر است. اکنون «معاصر بودن» به معنای بهره بردن از امکانات تکنولوژیک هنر رسانه‌ای است. اینگونه معاصر بودن با فاصله گرفتن از «مدرن بودن» فرصت تازه‌ای به ظهور هنرمندانی داده تا با تجربه‌های بومی و محلی خود در عرصه جهانی ظاهر شوند. در واقع هنر جهانی می‌تواند هنر مشارکتی و تعاملی از نقاط مختلف جهان باشد. با این حال باید توجه داشت که گرچه مفهوم هنر جهانی (GA) کاربرد روزافزونی یافته، اما نمی‌تواند جایگزین مفهوم هنر جهان (WA) گردد. به‌عنوان مثال در برابر تک‌محوری و یا غرب‌محوری تاریخ هنر، برخی تاریخ هنر جهانی را جایگزین مناسبی می‌دانند؛ در حالی که این گمراهی بزرگی است. همانگونه که بلتینگ (Belting, 2009) تأکید می‌کند تاریخ هنر جهانی با عمری کمتر از بیست سال نمی‌تواند ابزار مفهومی و روش‌شناسی مناسبی برای مطالعه تاریخ هنر فرهنگ‌ها و سرزمین‌های مختلف در اختیار مورخ هنر قرار دهد. درست است که مفهوم هنر جهانی ارتباط نزدیک‌تری با هنرهای منطقه‌ای و بومی دارد، اما این به معنای کاربرد آن به‌عنوان یک مفهوم تاریخی نیست. برای این منظور دیوید کریئر (Carrier, 2008) «تاریخ هنر چندفرهنگی» را پیشنهاد می‌کند.

پیش از این هنرهای سنتی و بومی برای جهانی‌شدن باید هزینه‌گرافی می‌پرداختند. جهانی‌شدن یک اثر به بهای از دست دادن همه آرایه‌های سنتی و پیرایه‌های بومی و پیوستن به انتزاع‌گرایی مطلق در فرم حاصل می‌شد. از همین‌رو خلق هنر جهانی در تعارض با هنر سنتی قرار می‌گرفت. اگرچه رویکردهای تلفیق‌گرایانه در نیمه قرن بیستم برای ترکیب موتیف‌های سنتی و بومی با زبان انتزاع‌گرایانه ذهنی یا پوزیتیویستی عینی با موفقیت‌های زیادی همراه بود، اما به‌واقع آنچه از دست می‌رفت یا زیر سلطه قرار می‌گرفت هنر سنتی و بومی بود. از همین‌رو هنر جهانی در اغلب کشورهای پیرامونی و تحت سلطه نظام مرکز با نگرانی یا بدبینی دنبال می‌شد. اما ظهور رسانه‌های جهانی همچون اینترنت عرصه تازه‌ای برای ارائه هنرهای سنتی و بومی در جهان است. این‌بار یک اثر بومی برای جهانی‌شدن بهای گزاف دوری از سنتی بودن را نمی‌پردازد یا زیر سلطه قواعد بازار بین‌المللی هنر که توسط خانه‌های حراج تحمیل می‌شود، قرار نمی‌گیرد؛ بلکه می‌تواند با حفظ هویت و یکپارچگی معنایی، خود را به جهان عرضه کند. این فرصت تاریخی تازه‌ای برای جهانی کردن هنر ایران خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در متن پیش رو برای متمایز ساختن دو واژه «world art» و «global art» با توجه به اینکه واژه world در زبان انگلیسی وجه اسمی دارد (اگرچه گاهی می‌تواند در وجه وصفی نیز به‌کار رود)، معادل «هنر جهان» با تأکید بر گیومه در نظر گرفته شد و همچنین به دلیل اینکه واژه global وجه وصفی دارد معادل «هنر جهانی» برای این دو واژه قرار داده شده است.
۲. اگرچه در اندیشه رومانتیکی، انسان‌ها در بنیاد و احساسات بشری مانند غم و خوشحالی همانند هستند؛ اما آنچه انسان‌ها از آن احساس رضایت یا نارضایتی می‌کنند کاملاً متفاوت است؛ لذا منازعه در این خصوص که

چه ارزش‌هایی جهانی است همچنان ادامه دارد.

۳. Dependency Theory
۴. Globality
۵. Dubai's International Financial Centre (DIFC)
۶. <http://artdubai.ac/globalartforum>؛ باید توجه داشت که انجمن هنر جهانی با انجمن جهانی هنر (www.iaa-europe.eu) کاملاً متفاوت است. در این مقاله با تأکید بر تفاوت global art و world art این تفاوت روشن خواهد شد.
۷. universal art
۸. world art
۹. international art
۱۰. global art
۱۱. trend analysis
۱۲. causal conditions
۱۳. action strategies
۱۴. intervening conditions
۱۵. consequences
۱۶. Paradigm modeling: پارادایم در لغت به معنای الگو یا مثال‌واره است؛ ارسطو در بحث درباره «قیاس تمثیلی» آن را به همین معنا به کار برده است. کوهن در کتاب ساختار انقلاب‌های علمی پارادایم را به‌عنوان مثال‌واره جامعه علمی مورد بحث قرار داده یعنی چیزی که اعضای یک جامعه علمی در آن اشتراک دارند و همچنین جامعه علمی از کسانی تشکیل می‌شود که پارادایم مشترکی دارند (کوهن، ۱۳۸۳، ۲۸۱). در این مقاله نیز پارادایم به معنای مدل و الگوی عام طرح مسائل هنر جهانی است؛ یعنی آمیزه‌ای از باورهای فلسفی و علمی، ارزش‌ها، روش‌ها و قواعدی که هنرمندان و فعالان دنیای هنر در شناخت و تعریف هنر جهانی اشتراک دارند.
۱۷. Concrete Art
۱۸. Max Bill
۱۹. Richard Paul Lohse
۲۰. Victor Vasarely
۲۱. Bridget Louise Riley
۲۲. Generative Art
۲۳. intercultural
۲۴. John Onians
۲۵. Image-ology
۲۶. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/ENG/p4_2004-1.pdf
۲۷. universal museum
۲۸. Jean-Louis Pradel.
۲۹. تأسیس صندوق بین‌المللی پول در سال ۱۹۴۵ برای گسترش همکاری‌ها در زمینه مسائل پولی و رفع محدودیت‌های ارزی، تثبیت نرخ‌های ارز، و تسهیل کارکرد نظام پرداخت‌های چند جانبه بین کشورهای عضو، زیرساخت‌های اقتصاد بین‌المللی را محکم کرد.
۳۰. General Agreement on Tariffs and Trade (GATT)
۳۱. World Trade Organization
۳۲. Hitchcock
۳۳. Max Bill
۳۴. Max Medinger
۳۵. Art Deco
۳۶. hybridization
۳۷. creolization: تلفیق فرهنگ بومی آفریقایی و سرخ‌پوستی در منطقه کارائیب که با جذب عناصر مدرن و سنتی، بومی و جدید نوعی فرهنگ چندرنگه را به‌وجود آورده است. این فرهنگ در سطوح مهاجران و آوارگان و سطوح روشنفکری و هنری التقاطی به‌خوبی دیده می‌شود.

۳۸. Cultural bricolage: در مطالعات فرهنگی، بریکولاژ یا هویت چهل‌تکه به معنی فرآیندی است که به وسیله آن مردم با جذب سوزده‌هایی از میان فرهنگ‌های مختلف، هویت‌های جدید فرهنگی خلق می‌کنند

۳۹. شرکت‌های چندملیتی در منطقه کارائیب بهترین گریزگاه مالیاتی هستند. این شرکت‌ها با ثبت شرکت‌های زیرمجموعه خود در این جزایر، مبالغی بسیار کمتر بابت «مالیات بر درآمد» در کشورهای که به آن تعلق دارند، می‌پردازند. منطقه کارائیب تلفیقی از فرهنگ‌های بومی آفریقایی و سرخ‌پوستی و آمریکایی را پدید آورده است و نوعی کرئولیزاسیون را در فرهنگ و آفرینش هنری گسترش داده است. گالری‌ها و خانه‌های حراج هنری در این منطقه مشتریان بزرگ بین‌المللی دارند.

- ۴۰. West End
- ۴۱. Broadway
- ۴۲. Digital Art
- ۴۳. Computer Art
- ۴۴. Internet Art
- ۴۵. Wafaa Bilal
- ۴۶. Yukinori Yanagi
- ۴۷. cross-cultural
- ۴۸. Mix culture

۴۹. مفهوم چندفرهنگی (Multiculturalism) به موزاییک فرهنگی اشاره دارد که در آن ارزش‌های فرهنگی مختلف در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. از منظر اجتماعی این اصطلاح اولین بار برای سوئیس و اکنون بیشتر برای کانادا و استرالیا به کار می‌رود.

۵۰. مفهوم ترافرنک (Transculturation) اولین بار توسط فرانس اورتیز در دهه ۱۹۴۰ مطرح شد. این مفهوم با تأکید بر همگرایی فرهنگی و حل اختلافات در طول زمان، واکنشی به مناقشات جنگ جهانی دوم و همسویی پس از دوران جنگ بود.

- ۵۱. Intercultural

فهرست منابع

- آرچر، مایکل (۱۳۸۸) *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه کتابیون یوسفی، انتشارات حرفه هنرمند.
- استراس، آنسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۵) *اصول روش تحقیق کیفی: نظریه مبنایی*، ترجمه بیوک محمدی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷) *هنر مدرنیسم*، ترجمه روئین پاکباز و همکاران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- حاجی یوسفی، امیرمحمد (۱۳۸۷) «جهانی‌شدن و رشته روابط بین‌الملل»، *فصلنامه مطالعات بین‌الملل*، شماره ۱۹، صص ۱۲۷-۱۶۰.
- رابرتسون، رونالد (۱۳۸۰) *جهانی‌شدن: تئوری‌های اجتماعی و فرهنگی*، ترجمه کمال پولادی، نشر ثالث، تهران.
- قانع‌راد، محمد امین و ستوده، مهرانگیز (۱۳۸۴) «تحلیل گفتمان‌های فرهنگی جهانی‌شدن در ایران»، *مجله زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه تربیت معلم، شماره (پاییز و زمستان) ۵۰ و ۵۱، صص ۵-۵۲.
- فلیک، اوه (۱۳۸۸) *درآمدی بر تحقیق کیفی*، هادی جلیلی، نشر نی، تهران.
- قره‌باغی، علی اصغر (۱۳۸۰) «جهانی‌شدن هنر همان حدیث کهنه؟»، *فصلنامه طاووس*، شماره هشتم.
- کاستلز، مانوئل (۱۳۸۴) *عصر اطلاعات*، ترجمه احمد علیقلیان و افشین خاکباز، انتشارات طرح نو.
- کامرانی، بهنام (۱۳۸۲) «اقلیم‌های آسمان: مجموعه آثار به نمایش درآمده در نمایشگاه نگاه معنوی»، *موزه هنرهای معاصر تهران*، صص ۱۲۴-۱۳۳.
- گامبریج، ارنست (۱۳۷۹) *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، نشر نی.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰) *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند*، ترجمه اعظم راودراد، انتشارات فرهنگستان هنر.
- کلارک، یان (۱۳۸۲) *جهانی‌شدن و نظریه روابط بین‌الملل*، مترجم فرامرز تقی‌لو؛ انتشارات دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی وزارت امور خارجه.
- کوهن، توماس (۱۳۸۳) *ساختار انقلاب‌های علمی*، ترجمه عباس طاهری، نشر قصه.

- گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹) *تاریخ هنر*، ترجمه علی رامین، چاپ سوم، نشر نی، تهران.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۷) *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه علی‌رضا سمیع‌آذر، انتشارات چاپ و نشر نظر.
- لیتتن، نوربرت (۱۳۸۲) *تاریخ هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، چاپ اول، نشر نی، تهران.
- واکر، جان. ا و چاپلین، سارا (۱۳۸۲) «فن‌آوری‌های جدید در هنر»، ترجمه محمد کریمی، *بیناب*، شماره ۳۴، صص ۱۲۲-۱۴۳.
- یونگ، کارل گوستاو و همکاران (۱۳۷۷) *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانی، انتشارات جامی.
- Belting, Cf. Hans (2009) "Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate," in: Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.), *the Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz, Ostfildern, pp.38-73.
- Carrier, David (2008) *A World Art History and Its Objects*, Penn State Press.
- Grammer, Karl and others (2003) *Darwinian aesthetics: sexual selection and the biology of beauty*, Ludwig-Boltzmann-Institute for Urban Ethology, University of Vienna, Biol. Rev, 78, pp. 385-407, access at: <http://evolution.anthro.univie.ac.at/institutes/urbanethology/resources/articles/articles/publications/199-2003-DarwineanAesthetics.pdf>
- Hillier, Bevis (1968) *ART DECO of the 20s and 30s*, Published Studio Vista, New York, ISBN 978-0-289-27788-1.
- Hitchcock, Henry-Russell and Hitchcock, Philip C. (1996) *The International Style: Architecture since 1922*, W. W. Norton & Company, New York, second edition.
- Lam, Mimi E and Gonzalez-Plaza, Roberto (2006) "Evolutionary Universal Aesthetics in Ecological Rationality," *Journal of Ecological Anthropology*, Vol. 10, pp. 66-71; Access at: shell.cas.usf.edu/jea/PDFs/Gonzalez.pdf
- O'Neill, Mark (2004) "Enlightenment museums: universal or merely global?," *Museum and Society*, Nov. 2 (3) 190-202, access at: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumstudies/documents/volumes/oneill.pdf>
- Pradel, Jean Louis (1982) *World Art Trends*, New York: H.N. Abrams.
- Sklair, Leslie (1998) *Transnational practices and the analysis of the global system*, School of Economics and Political Science, London. access in: www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/sklair.pdf
- Strange, Susan (1996), *the Retreat of the State: The Diffusion of Power in the World Economy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Venbrux, Eric and Rosi, Pamela (2004) "Confronting World Art: An Introduction," *Visual Anthropology*, Vol. 17, No. 3/4. (July), pp. 217-228.
- Wallerstein, Immanuel (1979). *The Capitalist World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zijlmans, Kitty and Van Damme, Wilfried (2010) "*World Art Studies*," Published in: *Art History and Visual Studies in Europe: a handbook*. Eds. Matthew Rampley et al. Leiden: Brill, forthcoming.