دوفصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال دهم، شماره ۳۴، بهار و تابستان ۱۳۹۷ (صص ۶۴-۴۳)

جهان اجتماعی و نقش مجسمه های شهری آنیش کاپور در میدان هنر از منظر پیر بوردیو

زهرا پاکزاد

چکیده

آنیش کاپور معاصر هنرمند مشهور هندی/ بریتانیایی، هنر را با مهندسی، زیبایی‌شناسی را با زندگی، هویت را با جهانی‌شدن پیوند داد. بوردیو می گوید هر میدانی "بینشی و برشی" از جهان به مشارکت کنندگان بازارهای آن، تحمیل می شود. نقش تحمیلی نظام سرمایه‌داری بر هنر معاصر روشن است. تفاوت های صوری آثار هنر معاصر همراه با همگنی وسیع و پیروی اصل تنوع است.

این پژوهش در قلمروی جامعه‌شناسی هنر، درباره‌ی چگونگی رابطه‌ی پیچیده و چندوجهی میدان هنر معاصر است. هدف تشخیص نیروهای تاثیرگذار بر آثار هنری به ویژه مجسمه‌های شهری در عرصه عمومی و میدان هنر معاصر است. چرا و در چه شرایطی کنش‌گران اجتماعی این نوع آثار را تولید می‌کنند و پیآمدهایش بر تولید هنری، میانجی‌گری کدام است؟ این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی قصد دارد با تمرکز بر آثار کاپور به شاخص های هنر عمومی و شناخت میدان های تاثیر گذار این هنر دست می یابد. نتایج نشان می دهد ماهیت آثار کاپور مانند بسیاری از تولیدات هنر معاصر و کارکردهای آنها در جهان سرمایه‌داری تناقضاتی را نمایان کرده اند. آزادی در هنر معاصر از نوع عمومی و همگانی نبوده و بیشتر در زندگی نخبگان وجود دارد که امکان تجربه هنری ، حق انتخاب در مصرف و هر نوع گزینشی را برایشان فراهم می سازد.

کلید واژه‌ها: هنر معاصر- میدان- کاپور- پی‌یر بوردیو- سرمایه‌داری جدید- جامعه‌شناسی هنر

استاد یار گروه نقاشی دانشکده هنردانشگاه الزهرا (س) Email: z.pakzad@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۲۶

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

حیات جامعه‌شناسی موکول به پذیرش وجود «جامعه» است. اگر تصوری از وجود جامعه موجود نباشد، گرایشات جامعه‌شناسی بی‌بنیاد می‌شوند. پیر بوردیو (Pierre Bourdieu) جامعه‌شناسی است که موضوع نابرابری از اهتمامات جدی‌اش بود. او مفاهیم بسیاری را به دایره‌المعارف علوم اجتماعی افزوده است. مفاهیمی چون عادت‌واره ، میدان سرمایه فرهنگی از این دست بودند. از نظر او تمام افراد بشر کنش‌گر هستند. کنش، عملی است که در میدان رخ می‌دهد. و هر میدانی عرصه‌ای است که در آن نیروی بالقوه یا بالفعل با یکدیگر وارد تبادل می‌شوند. به‌فرض برای درک معنی کنش هنری باید میدان هنر را درک کرد که خود حاصل تبادل میان نیروها است. گستردگی هنر معاصر و تکثر آثار هنری در عرصه عمومی پیآمد توسعه و فرهنگ مصرف‌گرایی در نظام سرمایه-داری است. در این جُستار با تمرکز بر آثار آنیش کاپور به عنوان یکی از شاخص‌ترین هنرمندان "هنر عمومی" در چند دهه اخیر، تلاش می‌شود جایگاه آثار هنری در فضای شهری محل مداقه قرار گیرد و مهمترین مسئله؛ تشخیص نیروهای اثرگذار بر شکل‌گیری و تکثر مجسمه‌های شهری است. در ابتدا، با ارائه تعریفی از نظریه میدان پی‌یر بوردیو و روش‌شناسی او بر دوقطبی هنر و جامعه‌شناسی؛ حدود مفهومیِ ادبیات پژوهش تعیین می‌شود. سپس مهمترین نیروها و نهادهای هنر معاصر به اختصار توضیح داده خواهد شد. در ادامه با توصیف شاخص‌های هنرعمومی تحلیل آثار آنیش کاپور (Anish Kapoor) خاستگاه پیچده نظام سرمایه‌داری جدید و دلایل تکثر آثار هنری در عرصه عمومی بررسی می شود.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

در حال حاضر آن‌چه عموم درباره‌ی هنر دریافت می‌کنند اساساً دید رسانه‌ها از هنر، و از زبان کسانی است که تمایل به سرمایه‌گذاری در هنر دارند. این انتقال و دریافت در کنش هنری با رویکرد جهانی‌شدن، ریشه در دگردیسی اجتماعی جهان امروز دارد. در این مطالعه، رسیدن به روایتی جامعه‌شناختی از نیروهای میدان هنر معاصر مهمترین هدف می‌باشد.

۱-۳- پیشینه تحقیق

جامعه‌شناسی یا تئوری علمی جامعه، شناخت حرکات اجتماعی و بررسی قوانین حاکم بر این

حرکات است و بر این مهم باور دارد که با شناختن و شناساندن جامعه و ویژگی‌های حیات اجتماعی و افزودن بر نگرش و دید علمی انسان‌ها درباره‌ی جامعه و سیر تکاملی آن، بر شتاب حرکات اجتماعی بیفزاید.(ترابی، ۱۳۸۴، ۴) مجموعه تئوری‌های جامعه‌شناسی نظامی گسترده از افکار است که با مهمترین قضایای زندگی اجتماعی سرو کار دارد. همه تفکرات و اندیشه‌ها تحت تأثیر تحولات اجتماعی قرار گرفته و جامعه‌شناسی نیز یکی از این رویکردهاست.(ریتزر، ۱۳۹۳، ۲۴) در همین راستا، می‌توان این رویکرد را پذیرفت که جامعه‌شناسی علمی است که به مطالعه جامعه، روابط اجتماعی، پدیده‌های اجتماعی، نهادهای اجتماعی و فرهنگ می‌پردازد، پس می توان از طریق هنر نیز به مطالعه جامعه پرداخت. جامعه‌شناسیِ هنر از یک سو با رشته‌هایی مرتبط است که بنا به سنت با هنر سر و کار دارد – تاریخ هنر، نقد هنر، زیبایی‌شناسی و از سوی دیگر با رشته‌هایی مرتبط است که شخصاً با جامعه‌شناسی پیوند دارند– تاریخ، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، اقتصاد، حقوق.(نجفی، ۱۳۸۴، ۲۰). حوزه‌ای که به مطالعه‌ی زمینه‌ی ویژه‌ای از زندگی اجتماعی انسان‌ها که همانا هنر، آفرینش هنری و دریافت هنر است می‌پردازد. ترابی، ریترز و نجفی این پژوهشگران به جامعه شناسی – تحولات اجتماعی – پدیده های اجتماعی و نهادهای اجتماعی و فرهنگ اشاره نموده اند. با این وجود در اکثر پژوهشهای صورت گرفته به هنر عمومی و شاخص های آن توجه ننموده اند.

ترابی و لینتن معتقدند: حوزه جامعه‌شناسی با خود هنر، جایگاه هنرمند و با مکانیزم جسمانی اثر هنری سر و کار دارد. .(ترابی، ۱۳۸۴، ۵) و قصد دارد، کنش–واکنش هنرمند و جامعه، جهان‌بینی و موضع فکری هنرمند، اثر و خلاقیت هنری او را در پیوند با مظاهر گوناگون حیات اجتماعی مورد مطالعه قرار دهد. آنیش کاپور با ارائه ی آثار مجسمه های شهری خود مخاطبان عمومی شهر را با چالشی بزرگ روبرو ساخت. (لینتن، ۱۳۸۳، ۱۸۰). ایشان به چگونگی چالش ها و ایجاد آنها اشاره ننموده اند زیرا هنر بازاری را مد نظر قرار داده اند اما بنیانگذاران جامعه‌شناسی؛ مسئله هنر را بیشتر در حاشیه کار خود در نظر می‌گرفتند. امیل دورکیم (Emile Durkheim) مادامی به هنر کار داشت که آن را در پیوند با دین بتواند مطالعه کند. ماکس وبر (Max Weber) تنها در یک مقاله به طور مشخص به سبک های گوناگون موسیقی پرداخته و آنها را به روند تاریخی گسترش عقلانیت در غرب مربوط کرده است. از این میان گئورگ زیمل (Georg Simmel) بیش از همه به پیش برد تحقیق جامعه‌شناسی در باب هنر یاری رسانده، زیمل کوشید مناسبات موقعیت اجتماعی هنر را با مسیحیت و تاثیر و نفوذ جهان بینی‌ها در آثار هنری عیان سازد.(ریتزر، ۱۳۹۳، ۲۰) اسپنسر

(Herbert Spencer) منشاء هنر را بازی می‌دانست. (بسیج، ۱۳۸۰، ۲۴) لئون تولستوی هنر را یکی از وسایل ارتباط انسان‌ها با یکدیگر و آن را از موجبات ترقی و پیشرفت بشریت به سوی کمال می داند.(تولستوی، ۱۳۶۴، ۱۷۰) پرودون به نقد هنر بازاری در حکومت‌های سرمایه‌داری پرداخته و اعتقاد داشت هنر نیز مانند هر چیز دیگری به صورت کالا درآمده است.(رافائل، ۱۳۷۹، ۲۶) چنانکه پیداست هر دو صورت‌بندی همتای عقل نظری و عقل عملی کانت است. هنر مدرن در مناسبات سرمایه داری با شکست روبرو شد. آنیش کاپور با زیرکی و خلاقیت هنری خود ابتدا دلایل آن را درک و سپس با شیوه های حیرت آور، وارد میدان های شهری بزرگ شد. معتقدانی مانند لینتن (۱۳۸۳)، ریترز (۱۳۹۳)، اسپنسر (بسیج، ۱۳۸۰، ۲۴) و رافائل (۱۳۷۹) به تاثیر حکومت های سرمایه داری به هنر بازاری پرداخته اند. بر همین اساس هنر مدرن در مناسبات سرمایه داری بر اساس عقل عملی و نظری کانت با شکستهایی روبرو شدند. تفاوت این تحقیق با سایر پژوهش ها آن است که نشان دهد، هنر عمومی بویژه آثار آنیش کاپور با زیرکی و خلاقیت هنری ابتدا دلایل شکست را درک نموده و سپس با شیوه های حیرت آور وارد میدان های شهری بزرگ شده است.

۲-پیر بوردیو و تعریف میدان؛ موضع‌شناسی فضاهای اجتماعی خُردِ مدرن

جهان اجتماعی مدرن به فضاهای خُردِ بی‌شماری تجزیه می‌شود که همان میدان‌ها هستند. هر یک از این میدان‌ها شرایط بازی، موضوعات و منافع خاص خود را دارند (میدان سیاسی، دانشگاهی، هنری، علمی و ...). این خرده فضاهای اجتماعی نسبت به یکدیگر خودسالاری دارند، یعنی در تنظیم قواعد خود آزادند؛ دور از تاثیرات دگرسالارانه میدان‌های دیگر اجتماع به کار خود ادامه می‌دهند. (مور، ۱۳۸۵، ۹۳). بوردیو متأثر از جامعه‌شناسی دین وبر، واژه میدان را توصیف می‌کند. بوردیو در اوایل دهه ۱۹۷۰ متأثر از جامعه‌شناسی وبر قرار گرفت، او مدل تغییر دین وبر را در چارچوب بازارهای فرهنگی مطرح می‌کند. بنابراین این کشیش‌ها و پیامبران وبر، تولیدکنندگان کالاهای نمادین می شوند که برای جلب عوام الناس با یکدیگر به رقابت می‌پردازند. فرآیند تمایزیابی جهان اجتماعی که به ایجاد میدان‌های خودسالار منجر می‌شود، هستی و شناسایی این میدان‌ها را تضمین می‌کند: جهان اجتماعی با تمایزیابی؛ نحوه‌های شناخت جهان را به وجود می-آورد، و هر یک از میدان‌ها به مثابه نظرگاهی بنیادین در مورد جهان پیدا می‌شوند. بوردیو در مباحثی که در مورد میدان‌ها مطرح کرده است از قوانین ثابت یا مکانیسم‌های عمومی بحث می‌کند که ویژگی ساختاری همه میدان هاست:

الف)- میدان‌ها عرصه مبارزه و کشمکش هستند. کنش‌گران در درون میدان‌ها، بر سر کنترل و به انحصار خود در آوردن منابع ارزشمند یا انواع سرمایه‌ها به مبارزه می‌پردازند. این نوع مبارزه خصوصاً در میدان‌های فرهنگی که در آن دانش‌ها و سلیقه‌ها به سرعت در حال تغییر هستند شدیدتر است.(Bourdieu, b 1995, 132)

ب)- میدان‌ها نوع خاصی از مبارزه و رقابت را به کنش‌گران تحمیل می‌کنند. بدین معنا که همه کنش‌گرانی که وارد بازی می‌شوند باید با قواعد بازی آشنا باشند و واقعیت‌های اجتماعی بازی را بپذیرند. (Bourdieu, b 1995, 134)

ج)- میدان‌ها دارای استقلال نسبی هستند. و میزان استقلال نسبی هر یک از میدان‌ها متفاوت است. (Bourdieu, 1992, 135)

د) - اصول اساسی روش‌شناختی حاکم بر میدان‌ها که از استقلال نسبی میدان‌ها ناشی می‌شود یعنی تقدّمی که بوردیو به تحلیل درون میدان‌ها می‌دهد. بوردیو معتقد بود که تأثیرات عوامل بیرونی همیشه قابل تبدیل به منطق درونی میدان‌هاست و عوامل بیرونی تأثیرگذار، همیشه از طریق ساختار و نیروهای درونی میدان‌ها عمل می‌کند. (Bourdieu, a 1995, 137)

بوردیو معتقد است که «عاملان بی‌دلیل عمل نمی‌کنند، اما این بدان معنا نیست که آنها عقلانی عمل می‌کنند. آن‌ها ممکن است معقول باشند بدون آنکه کار آن‌ها عقلانی باشد. عقلانیت رفتارها بیش‌تر نتیجه عقل عملی است تا عقل نظری و موجبات کنش‌های عاملان را باید در جای دیگری غیر از روندهای حساب‌گرانه جستجو کرد: این جا همان صحنه برقراری تناسب میان نظام اکتسابی رغبت‌ها از یک سو، و بخشی از فضای اجتماعی، یعنی محل کسب و به کارگیری این رغبت‌ها، از سوی دیگر است: اصل یا پایه کنش نه آن سوژه‌ای است که با جهان مانند شیئی که به خوبی می‌شناسد، مقابله –کند و نه آن «محیطی» است که صورتی از علیت مکانیکی را بر عامل تحمیل کند. از نظر بوردیو، کنش محصول ترکیب سرمایه، منش و میدان در فضای اجتماعی است.(Crossley , 2003 : 44) ساختار میدان با وضعیت رابطه قدرت میان عاملان اجتماعی یا نهادهای درگیر با مبارزه برای کسب مواضع برتر در میدان، مطابقت دارد: موضوع بر سر کسب انحصاری اقتداری است که می‌تواند قدرت تغییر یا حفظ توزیع سرمایه های خاص (معنوی) مربوط به این فضا را فراهم آورد. این توزیع سرمایه که میراث منازعات پیشین است، به یک معنا ساختار میدان است.(بوردیو ۱۳۸۹، ۱۸۰).

میدان‌ها " بازارهایی برای سرمایه های خاص" هستند که در آن ها عاملان اجتماعی بنابر استعدادهای خاص خود به واسطه و به نفع انواع سرمایه‌های می‌اندیشند و عمل می‌کنند. نفع یا منافع میدان به عنوان ضرورت، درک و دریافت نمی‌شوند جز به واسطه عاملانی که "دارای خصلت مبتنی بر شناخت و بازشناخت قوانین بازی، شرط بازی و از این قبیل هستند"، یعنی به واسطه کسانی که اهداف میدان را، از آن جا که نسبت به آن راغب‌اند، اهداف خود می‌کنند. هر میدان با پیگیری هدف خاصی مشخص می‌گردد. پس میدان اجتماعی، ساختارهای ثابت و صامت نیستند. ساختار میدان محصول تاریخ آن میدان است، یعنی تاریخ مواضع تشکیل دهنده این میدان و امکاناتی که این مواضع فراهم می‌آورند را شکل می‌دهد. به عبارت دیگر، میدان در هر برهه‌ای از تاریخ خود با رابطه‌های قدرت ناشی از منازعات درونی مشخص می‌شوند که محصول راهبردهای مختلفی هستند که کنشگران به کار می‌گیرند.

به روایت دیگر میدان "بینشی و برشی" از جهان را به کسانی که در آن زندگی می‌کنند و در بازی‌ها و شرط بازی‌ها شرکت می‌جویند، تحمیل می‌کند. هر میدان نهادینه کردن نظرگاهی است؛ در مورد چیزها و خصلت‌ها.(بوردیو ۱۳۸۹، ۳۲۰) در واقع منطق میدان که سلسله مراتبی کردن منافع و تفکیک ابژه‌های مناسب نهادینه شده باشد، مانند پیش طرح برای اعمال عاملان اجتماعی میدان عمل می کند: این منطق میدان، رغبت‌های ضمنی‌ای را تشکیل می‌دهند که پایه همه کنش‌ها، همکاری‌ها و حتی بر عکس، همه درگیری‌ها و اختلافات می‌شود.

۳-رویکردهای اجتماعی امروز و فرهنگ سرمایه‌داری

یکی از آخرین تحولات در مطالعات اجتماعی به تأثیر جهانی‌شدن بر این رویکرد مربوط می‌شود. پارادایم اصلی جامعه‌شناسی در حال تغییر است. در پارادایم جامعه‌شناسی کلاسیک مفاهیمی چون دولت ملی، رابطه حکومت و جامعه، طبقه حاکمه و نخبگان سیاسی، احزاب و پایگاه اجتماعی رژیم‌های سیاسی غلبه داشته‌اند، درحالی‌که در پارادایم جدید ساختارهای اقتدار در سطح جهانی، رابطه میان حکومت‌ها و فرآیندهای جهانی‌شدن در عرصه اقتصاد، سیاست، فرهنگ، ارتباطات، هویت‌های فراملی و طبقاتی و ... اولویت یافته‌اند.(بشیریّه، ۱۳۸۹، ۱۰) فرهنگ در این برداشت جدید در وسیع‌ترین معنای خود به‌عنوان یک نظام دلالت‌گر تلقی می‌شود که نظم جدید از طریق آن اداره و بازتولید، تجربه و بررسی می‌شود. فرهنگ چه به‌عنوان شکل‌دهنده به واقعیت و چه به‌عنوان بخشی از حیات اجتماعی که اکنون همه ابعاد آن را در بر گرفته است، اهمیت محوری در

چرخش پسامدرن جامعه‌شناسی دارد.(نَش، ۱۳۸۹، ۵۴). سرمایه‌داری مانند هر نظام دیگری مؤلفه‌هایی دارد. مصرف‌گرایی از مهمترین مؤلفه‌های نظام سرمایه‌داری است. در نظام سرمایه‌داری، مصرف یک امر کلیدی و تبلیغات زیادی برای بالا بردن میزان مصرف انجام می‌شود. یکی دیگر از مؤلفه‌های نظام سرمایه‌داری، گسترش و توسعهٔ پیوسته است. سرمایه‌داری سعی می‌کند که خود را در همه مناطق تحت سیطره‌اش بازتولید کند. بحث درباره دموکراسی در بستر مناظرات مربوط به کثرت‌گرایی فرهنگی و جنبش‌های اجتماعی جدید لاجرم به این معناست که دموکراسی هم باید متکثرتر و گسترده‌تر باشد. اکنون عرصه سیاست فرهنگی کانون مبارزات دموکراتیک است و نه عرصه سیاست دولتی. درنتیجه جامعه مدنی موضوع مبارزه قرار می‌گیرد و دموکراسی فراتر از دولت_ملت و در قالب دموکراسی جهان‌وطنی ظهور می‌کند. پس دموکراسی باید در زمینه‌ای از هویت‌های اجتماعی متکثر و کنار رفتن دولت از کانون اصلی سیاست عمل کند.(نَش، ۱۳۸۹، ۲۶۹). در جامعه گسسته‌ای که همبستگی اجتماعی سست شده باید به دنبال فرصت‌هایی برای انجمن‌های سیاسی مساوات‌طلبانه‌تر و متکثرتر بود.

بخشی از آموزه‌های مطرح‌شده در مکتب فرانکفورت، مطالعات فرهنگی و دیدگاه‌های اشخاصی نظیر آنتونیو گرامشی (Antonio Gramsci)، ناظر به این مطلب است که سرمایه‌داری تماماً یک نظام اقتصادی نیست؛ بلکه یک نظام زندگی است. سرمایه‌داری، ارائه‌دهندهٔ یک ایدئولوژی برای زندگی انسان‌هاست که البته اقتصاد، وجه عمدهٔ آن را به عهده می‌گیرد؛ اما چنین اقتصادی، نیازمند یک نظام فرهنگی است و آن فرهنگ، همان فرهنگ سرمایه‌داری است (Arrow, 1994, 84).از موثرترین نیروها در شکل دادن به چرخش فرهنگی در جامعه‌شناسی سیاسی معاصر جنبش‌های اجتماعی جدید در غرب بوده‌اند که به خصوص در اواخر دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ درقالب جنبش‌های دانشجویی، زنان، مهاجران، محیط زیست و... ظهور یافته‌اند. جنبه جدید یا متفاوت این جنبش‌ها در غیرابزاری بودن و سازماندهی منعطف و غیرسلسله مراتبی آن‌هاست. به علاوه این جنبش‌ها حوزه عمده فعالیت خود را جامعه مدنی قرار داده‌اند؛ شاید منظور از سیاست فرهنگی: بعد میانی این جنبش‌ها، ابعاد نمادین آن‌ها، تاکیدشان بر هویت، معنا بخشی، تغییر فرهنگی و... می‌باشد. شکل گرفتن آنچه پارادایم فرهنگی و دیگران پارادایم هویت و یا پارادایم جهانی‌شدن می‌خوانند، بخشی از تأثیر این جنبش‌ها را به عرصه آکادمی نشان می‌دهد. جهانی‌شدن نیز پدیده‌ای پسامدرن است، جامعه‌شناسان با تمرکز بر فرآیندهای جهانی‌شدن به‌عنوان فرآیندهای پسامدرنیزه کننده از نظر غربی،

در خطر به حاشیه راندن و سرکوب تفاسیر متفاوت غیر غربی قرار دارند، چرا که ارزش‌های غربی نسبی شده و تکثر تلقی شده‌اند.

۴-تکثر نهادها و گستردگی میدان هنر معاصر

هنر معاصر هنر بی‌رحمی است هم از این جهت که به گونه‌ای خشن منطق و زبان خود را تحمیل می‌کند، و چندان مجالی به رمانتیسیسم هنری و بیان آزاد هنرمند نمی‌دهد و از سوی دیگر هنری است که تصاویری بی‌رحمانه و ضدانسانی را به نمایش می‌گذارد. امروزه، هنری‌نویسان و گردانندگان موزه‌های بزرگ بر این اساس که مدرنیسم به پایان رسیده است، تمایزی بین هنر مدرن و معاصر قایل می‌شوند؛ اما در مورد نقطهٔ ختم مدرنیسم توافق بارزی وجود ندارد.(پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۶۶۳). منظور از هنر معاصر، در ساده‌ترین تعریف؛ شکلی از هنر است که در تمایز از الگوی مدرنیستی‌ای که حدود صدو پنجاه سال بر تولید هنری در عرصه‌های مختلف غلبه داشت، به تدریج از میانه‌های سده‌ی گذشته_ و به طور مشخص‌تر از دهه‌ی ۱۹۶۰_ پا گرفت و به تدریج بر تمام شئون تولید و ارائه و دریافت و فهم هنر اثر گذار شد، و نهایتاً به چیزی انجامید که امروز به عنوان هنر معاصر شناخته می‌شود.(اخگر، ۱۳۹۵، ۱). می‌توان گفت در دوره ۵۰ و ۶۰ میلادی_ زیرساخت-های اقتصادی و اجتماعیِ جوامع غربی تغییر کرده بود، و گسست مورد بحث نمایانگرِ پیامد سویه‌ی فرهنگی این تحولات_ یا نمایانگر میل به این تغییر در قلمرو فرهنگ_ بود. در نظر نسل جوان، هنر نیز دیگر نمی‌توانست همان جایگاه و کارکرد پیشین را داشته باشد، یعنی در مقام مجموعه‌ای از «ذخائر فرهنگی» یا ارزش‌های علی‌حده ایفای نقش کند که بدون هرگونه ربط روشن و بامعنا با زندگی واقعیِ بیرون از موزه‌ها و گالری‌ها، باید مورد پرستش و تکریم واقع شود.

در حقیقت این نسل جدید به تدریج دریافتند که آثار هنری و سازه‌های فرهنگی‌ای که در انزوای والای خود دیده و پرستیده می‌شوند پیشاپیش به اشکال مختلف با واقعیت بیرون موزه و زمختی‌ها و آلودگی‌های آن درآمیخته هستند، و اگر جز این می‌نُماید به خاطر کارکرد ایدئولوژیکِ خود هنر و گفتارهای پیرامون آن، و نهایتاً کارکرد ایدئولوژی در کلیت جامعه است. نسل جوان و معترض در عرصه هنر بر آن شدند که در عمل هنری بسازند که به این وجوه مسئله آگاه باشد، واقعیت‌های پنهان را نقد کند، و به صورت امتداد فعالیت‌های ایجابیِ مدنی و سیاسی‌شان عمل کند؛ و از سوی دیگر، اشکالی از اندیشیدن به آثار و سخن گفتن و فهمیدن و نوشتن در مورد آنها را رواج دهند که

آثار هنری را از این خلاء ظاهری بیرون کشد و به اشکال مختلف به شبکه‌ی واقعیت بازگرداند. جنبه زیربنایی و پنهان این تغییرات اخیر در جهان هنر شاید همان پیوند عمیق میان هنر با نئولیبرالیسم جهانی در دوران پس از جنگ سرد است. به این ترتیب می‌توان تصور کرد؛ در برخورد با هنر متاخر لزوما باید ابزار انتقادی در دست داشت و نمی‌توان با نگاه خوشبینانه لیبرال خود را با توهم آزادی مطلق در هنر فریب داد.(استالابراس، ۱۳۸۹، ۴۶). تردیدی نیست که هنر معاصر به عنوان یک کلان–نهاد یرزگ‌ترین، پیچیده‌ترین و پر جمیت‌ترین نمونه‌ای است که تاریخ هنرهای تصویری و تجسمی به خود دیده است. فهم شایسته‌ی این موضوع توأمان مستلزم پرداختن به زمینه و عملکرد تکثر نهادهای مهمی است که در این سال‌ها تأثیر داشته‌اند. نیروها در واقع به تمامیِ منتقدین، نظریه پردازان، هنرمندان، مدرسان، صاحب‌نظران، حامیان، موزه‌داران، کیوریتورها، مجموعه‌داران و گالری دارانِ پُرسابقه و متخصصی گفته می‌شود که حضوری فعال در عرصه‌ی هنر و تحولات هنری دارند. به واقع نیروها و نهادها در میدان هنر معاصر چندان هم‌وزن عمل نمی‌کنند و جهان امروز هنر پدیده‌ای است که توسط بازار و نیروی او هدایت می‌شود و در آن کیفیت یا برجستگی اثر هنری، عامل تعیین کننده‌ای به شمار نمی‌آید.(مورگان،۱۳۸۹، ۱۴).

در دوره‌ی معاصر، بسیاری از کوشش‌های هنری پیشین برای نقد مناسبات سرمایه‌محور بر دنیای هنر شکست را تجربه کردند. برای نمونه، هنر محیطی که از اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ با هزینه‌ی خود هنرمندان و در سالن‌های غیررسمی نمایش داده می‌شد و هدف‌اش انتقاد از کالایی‌شدن هنر بود، درست همزمان با رکود ۱۹۸۹ مورد توجه قرار گرفت و به موزه‌ها راه یافت. اما شکل جدید این هنر (که این بار "هنر عمومی" نام گرفت) هنری بود بسیار پرهزینه که با حمایت اقتصادی شرکت‌ها و تجاری‌شدن موزه‌ها خلق می‌شد. اما این امر با ریشه‌های این هنر، یعنی خلق هنری غیرقابل‌فروش و بدون دریافت هیچ کمکی از بیرون، در تعارض قرار داشت. در ایدئولوژی هنر معاصر، هر فردی مجاز است تا میل و استعداد خود را آزادانه تحقق بخشد. در برابر این دیدگاه، با تکیه بر پیوندهای هنر معاصر و قدرت سرمایه‌محور، آنچه به وضوح می‌توان به آن اشاره داشت، نقضِ این دیدگاهِ آزادی فردی است. آن آزادی‌ای که در هنر معاصر بر آن اصرار دارد، بیش از آنکه نوعی آزادی عمومی و ممکن برای همگان باشد، بیشتر در شامل قشر محدودی می‌شود که امکان تجربه‌ی هنر و حق انتخاب در مصرف و گزینش وضعیت زندگی خود را دارند.

۵-هنر عمومی و حضور مجسمه در فضاهای شهری

در سال ۱۹۷۶ احتساب هنر در فضای شهری یک مشغله محسوب می‌شد و شهرهای جدید مثال بارز این امر بودند. انتشار اثر "هنر و شهر" به ابتکار دبیرخانه کل شهرهای جدید فرانسه نشان دهنده‌ی غنای سازندگی در آن زمان بود. هدف اصلی این اثر نشان دادن اهمیت استفاده از کار مجسمه‌سازان و نقاشان و به طور کلی حضور آثار هنری در سطح شهر بود. مواجه مردم با هنر در خیابان‌های شهر، صرف‌نظر از میزان شناخت و آشنایی آن‌ها بسیار مهم بود. باید میان بیان هنری و جماعتی که به دریافت چنین بیانی عادت نداشتند مواجهه‌ای ایجاد می‌شد و این هدف اصلی این رویکرد بود.(Arrow, 1994, 512). خارج شدن هنرمندان و آثارشان از محیط بسته گالری‌ها و محافل هنری فرصتی بود تا آنها با فضای زندگی روزمره و عکس‌العمل‌های مردم مواجه شوند. به طور کلی واژه ی "هنر عمومی" (هنر شهری) شامل تمامی هنرهایی می‌شود که با برنامه‌ریزی و مقاصدی خاص و برای ناحیه‌ای مشخص از شهر طرح‌ریزی شده است. هنر عمومی، می توانست هر نوع اثر هنری باشد. البته با آثار هنری که در یک مکان عمومی هم چون موزه، گالری یا هر مکان همگانی دیگر (که نمایش آثار تحت شرایط و ضوابطی است) به نمایش در می‌آمد و ... تفاوت‌هایی داشت. بایستی توجه داشت که عنوان هنر عمومی به خودی خود دلیلی بر فاقد ارزش بودن اثر نیست. این آثار می‌بایست علاوه بر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه و هنری، به دلیل قرارگیری در مکان-هایی که صرفا مخاطب خاص ندارند بلکه با توده مردم مواجه شوند، سعی در افزایش سواد بصری و حس زیبایی‌شناسانه مخاطبان خود نیز داشته باشند.(آرچر، ۱۳۸۸، ۱۸۷). هنر شهری به خاطر بافت کاملاً عمومی و مخاطبین گوناگونش می‌تواند به ساخته‌ای اجتماعی بدل شود. این رویکرد در خواستگاه ابتدایی؛ تلاش داشت خوشایند همگان واقع شود یا شاید دقیق‌تر اهانت نکردن به هیچ کس را در سر می‌پروراند.. و این موضوع با فردگرایی هنر معاصر در تناقض بود. برایان اودوگرتی هنرمند و منتقد، این عدم تجانس را چنین توصیف کرده است: « پیدا کردن اثر پیشرفته در هوای آزاد (فضاهای عمومی) مثل برخورد با دختر تحصیل کرده‌ای است که در خیابان کار کند.»(اسماگولا، ۳۳،۱۳۸۱). هنر عمومی را بایستی در میدان هنر معاصر تحلیل و بررسی کرد. هنر معاصر که همچون عرصه‌ای کاملاً آزاد و متمایز در برابر عرصه‌ی کنترل شده و همگانیِ فرهنگ توده معرفی می‌شود، واقعیت موجود ناکامی‌ها و سرکوب‌ها و محدودیت‌های زندگی در مناسبات جامعه‌ی سرمایه‌سالار را در خود محو و گم می‌کند. هنر معاصر با کژنمایی از واقعیت جامعه با نمایش فعالیت

آزاد و سرخوشانه، محدودیت‌ها موجود در اجتماع را سرپوش می‌گذارد و در نظام نئولیبرال آنها را می‌پوشاند. از سویی دیگر، آنچه در هنر معاصر به عنوان تعامل با «امر واقعی» یا زندگی واقعی می‌پندارند، در اصل ارتباط و تعامل با «فرهنگ توده» و عناصر زندگی مصرفی است، نه تعامل با امر واقعی.(استالابراس، ۱۳۸۹، ۴۴). هنر معاصر بخشی از فرهنگ را به عنوان نمونه‌ی کاملی از واقعیت جا می‌زند و به‌این ترتیب تصویری منحرف و سانسور شده از مناسبات و واقعیت‌های اجتماعی ارائه می‌دهد. هنر شهری و کار در فضاهای شهری به دلایلی می‌تواند برای بسیاری از هنرمندان وسیله‌ای باشد تا بتوانند آثاری را که قادر به اجرا و نصب شدن در کارگاه‌ها و گالری‌ها نیستند، ممکن سازد؛ برای مثال هنرمندانی نظیر آنیش کاپور ریچارد لانگ (Richard Long) رابرت اسمیتسن (Robert Smithson) ، آنتونی گروملی (Anthony Gromley) و نوندا (Nonda)، آثار هنری عظیمی را خلق کرده‌اند که کاملاً با محیطی که این مجسمه‌ها نصب شده‌اند، تطابق دارند. اما با نگاهی به نقد فرمایشی آثار هنر عمومی که مستقیماً با سفارش و کنترل نهادهای بالادستی همراه است چندان نمی‌توان به سلامت این آثار باور داشت. صرف نظر از دخالت سفارش دهندگان ، هنر عمومی ماحصل هنر زمانه و بازآفرینی پدیده واقعی است. مجسمه های خلق شده مربوط به این دنیا می باشد و نه عالم رویا و نزدیک ترین و واقعی ترین تجربه ای که هنرمند بدست می آورد.

۶-آنیش کاپور و اعجابِ ابژه‌های فرّار

آنیش کاپور از نمایندگان شاخص مجسمه‌سازی جدید هندی و بریتانیایی به شمار می‌آید. آنیش کاپور در ۱۹۵۴ در شهر بمبئی هند به دنیا آمد. پدرش هندو و مادرش از مهاجران بغداد بود.(کُرد و اربابی، ۱۳۹۱، ۶۱). او در جوانی از هند به انگلستان مهاجرت کرد.(پاکباز، ۱۳۹۴، ۱۰۵۷) شهرت او در دهه‌ی ۱۹۹۰ به اوج رسید و از آن پس به عنوان یک ستاره از مواهب این موقعیت برخوردار شد. او کارهایش را در معتبرترین مراکز هنری جهان نمایش داده، جوایز زیادی کسب کرده و در پروژه‌های بزرگی مشارکت داشته است. کاپور هیچ کجا _ به جز طرح‌های اولیه که بعضی مستقیماً روی دیوارها کشیده شد_ کمترین تمایلی به دخالت فیزیکی یا اثر گذاری شخصی روی آثار تمام شده‌اش نشان نمی‌دهد. شیوه تولید او متأثر از مینیمالیست‌ها و شیوه‌ای غیر شخصی است. آنچنان

که خودش می‌گوید: « سخت کار کردم تا از شرِّ دست خلاص شوم؛ من همیشه احساسا می‌کردم به دست هنرمند بیش از حد اهمیت داده شده است». (Khanna and Kurtha, 1998, 85).

تصویر ۱: آنیش کاپور، مادر مثل کوه، ۱۹۸۵، چوب، جسو و رنگدانه
منبع:(http://uk.phaidon.com)

کاپور در دوران تحصیلش در چلسی شیفته مارسل دوشان شد. «همیشه رازآلود بودن او برایم جالب بود: مثلاً شیشه بزرگ اثر واقعا مرموزی است». به صراحت می‌توان گفت: آثار کسانی چون یوزف بویز (Joseph Boys)، دانلد جاد (Donald Judd) سوُل لویت (Sol Lewitt) والتر داریا (Walter Demaria) و جنبش فلوکسوس (Fluxus movement) راه‌های کلیدی در دنیای هنر را به او نشان داد.(کرد و اربابی، ۱۳۹۱، ۶۲) کاپور در ابتدا مجسمه‌هایش را با مواد نسبتاً سبک وزن مانند چوب و گچ می‌ساخت: فرم‌های ارگانیک یا هندسی ساده‌ای که با گردهای رنگی درخشان پوشانده می‌شدند. در ۱۹۷۹ کاپور سفری به هند کرد. در این سفر نظرش به پودرهای رنگی که در معابد و مناسبت‌های آیینی به کار می‌رفت جلب شد. در بازگشت به انگلستان اولین اثرش با پیگمنت‌های رنگی را ساخت. "مقیاس" و "مصالح" هر دو از موارد مورد توجه او در کارهای بعدی بود.(پاکباز، ۱۳۹۴، ۱۰۵۷). این آثار پیوندی نزدیک با اساطیر، نمادها و هنر هندو دارند. در اوایل دهه ۱۹۸۰ موفقیت او در کنار دیگر مجسمه‌سازان و چیدمان کاران انگلیسی باعث شکل‌گیری مجسمه‌سازی جدیدی شد؛ جنبشی که از شاخصه‌های آن تحولی بود که در نسبت بین ابژه‌ها با معانی به وجود آمده بود و همینطور کاربرد منحصر به فرد رنگ.(تصویر ۱) از اعضای

اصلی آن در کنار کاپور می توان به تونی کرگ (Tony Cragg)، ریچارد دیکان (Richard Deacon) شیرازه هوشیاری، آلیسون ویلدینگ (Alison Wilding) و بیل وودرو (Bill Woodrow) اشاره کرد. در اواخر دهه ۱۹۸۰، شیوه کارش را تغییر داد. حفره‌ای در یک قطعه سنگ عظیم پدید آورد و فضای درون آن را با رنگ تیره پوشاند.(پاکباز، ۱۳۹۴، ۱۰۵۷). حجم‌های مثبت رنگ‌دانه‌ای کاپور رفته رفته حرکت عکسی را به درون در پیش گرفتند و توده‌هایی میان تهی به وجود آوردند. مجموعه‌های بعدی همین حجم‌های خالی بودند با مصالحی جدید(تصویر ۲)

تصویر ۲: آنیش کاپور، آدم، ۸۹-۱۹۸۸، سنگ و رانگدانه، ۲۳۶× ۱۰۲×۱۱۹ سلنتیمتر
منبع:(anishkapoor.com)

« خالی کردن دل سنگ و رنگ آمیزی کردن تخته سنگ‌ها تأثیر مشابهی در جسمیت‌زدایی از آنها دارد. (آرچر، ۱۳۸۸، ۲۰۳). بعد از حجم‌های خالی کاپور مجموعه تیرگی سفید را به وجود آورد. سطح بعضی از کارهای این دوره از جنس سنگ آهک سیقلی شده بود و این سطوح صاف و سیقلی آغازی بود برای فصل جدیدی از مجسمه‌های آینه‌ای. این آثار بسته به منظره بیرونی تغییر می‌کردند و با محیط اطرافشان ارتباطی فعال داشتند و این تغییرات لحظه‌ای، عنصر زمان را به مجسمه‌ها وارد

می‌کردند. آینه‌ها در فضای باز و در ابعاد غول آسا تکیه‌ای از آسمان را به زمین و میان عابران خیابان‌های نیویورک می‌آورد.(تصویر ۳).

تصویر ۳: آنیش کاپور، دروازه ابر، شیکاگو، ۲۵×۱۲×۱۵ متر

منبع: (www.anishkapoor.com)

هنر کاپور در یک مکان عمومی، تفاوت اساسی را با شرایط و ضوابط موزه ها و گالری های هنری نشان می داد. مواجهه ی هنرمند و اثر هنری با مخاطبان آن و توده ی مردم رابطه ی مستقیم با سواد بصری و حس زیبایی شناسی ایشان داشت. حیرت ناظران در برابر یک گوی شیشه ای غول آسا که فضای ساختمان ها، آسمان و مردم را منعکس می کرد و مخاطبان را نیز جزئی از اثر هنری نمایان می ساخت، فرد گرایی هنر را به نازل ترین درجه ی خود رساند. در نتیجه ارتباط چند وجهی سرمایه، زندگی شهری و مخاطبان عمومی و اثر هنری را به یک سازه ی اجتماعی بدل نمود.

دسته دیگری از آثار کاپور چیزی بین ابژه و بناهای معماری‌اند. همیشه برای خلق هنر جدید باید فضایی جدید خلق کرد. یکی از این آثار در همکاری او با دیوید کنر، معمار مشهور، به وجود آمد؛

اثری با عنوان ساختمانی برای خلاء. آثاری که ابژه نباشند به نوعی ابژه و فضا هر دو یک چیز هستند.(تصویر ۴). مثل اینکه ابژه به طور طبیعی بزرگتر شده باشد.

تصویر ۴: آنیش کاپور، برج یادمان المپیک ۲۰۱۲ لندن، ۱۱۵ متر
منبع:(کُرد و اربابی، ۱۳۹۱، ۷۱)

از طرف دیگر کاپور هنرمندی با اصلیت هندی است و در زمره هنرمندانی با پس زمینه پسااستعماری که به قول دوست نزدیکش هومی بابا مدام در معرض اطلاق نسبت‌های بومی و هویتی هستند؛ در اضطراب انتساب‌هایی که مخاطب را به سرچشمه‌های فرهنگ قومی هنرمند ارجاع می‌دهند، تا از آن طریق اصالت او را بسنجند. در چنین شرایطی تاریخ و دسته‌بندی‌های هویت‌ساز پر رنگ می‌شوند و ابداعات هنرمند به حاشیه می‌رود. موقعیت ویژه‌ای است که از یک سو امکان می‌دهد خاستگاه فرهنگی متفاوت هنرمند همچون موهبتی او را متمایز می‌کند؛ از طریق همین تفاوت‌ها هنرمند به سرعت بالا می‌آید و دیده می‌شود، و از سوی دیگر و از جایی به بعد با دسته‌بندی کردن او زیر عنوان‌های " هنر شرقی" یا ... امکان ورود او به بازی بزرگتری را سد می‌کند. پس بی‌جا نیست که

کاپور دل خوشی از این انتساب‌ها نداشته باشد و به آن راه ندهد. هنر عمومی کاپور عرصه ای آزاد و متمایز از عوامل کنترل شده و همگانی فرهنگ مردم هندی معرفی شده است و ناکامی ها، سرکوب ها و محدودیت های زندگی کلان شهر ها آن را در مناسبات سرمایه سالاری، در خود محو کرده است. هنر عمومی او، بخشی از فرهنگ را به عنوان واقعیت کنار زده و تصویری پالوده و منحصر به فرد و سانسور شده از سرمایه داری و روابط و مناسبات اجتماعی ارائه نموده است.

برای اثر هبوط در برزخ، ساختمانی مخصوص طراحی و ساخته شد که می‌توان گفت جز اثر است. در ۲۰۰۲ برای نمایشگاه موزه تیت، کاپور برای اولین بار اجازه گرفت که از کل بنا استفاده کند و با اثری ۱۵۵ متری، رکوردی در زمینه ی بزرگترین مجسمه فضای داخلی به جا گذاشت.از دیگر آثار غول پیکر او، حجم عظیمی از جنس "پی بی سی" است که بخش وسیعی از داخل بنا را اشغال می‌کرد؛ به شکل تونل قیف مانندی که درون بنا کش آمده بود و درهای هر دو سوی ساختمان را به هم وصل می‌کرد. در ۲۰۰۸ کاپور پروژه‌ای با عنوان غول‌های دره تس را آغاز کرد.(کُرد و اربابی، ۱۳۹۱، ۶۸). پروژه‌ای شامل حجم‌های غول پیکری که در دره‌ای در شمال شرق انگلستان، نصب می شد؛ یکی از بلند پروازانه‌ترین پروژه‌های هنری که تا کنون اجرا شده است. خود کاپور در پاسخ به سوالی درباره اندازه کارهایش به درستی اشاره می‌کند که هر ایده‌ای مقیاس خود را دارد. واضح است که حتی امکان در سر پروراندن ایده‌هایی از این دست هم تا چه حد وابسته به سرمایه‌های بزرگی است که مجموعه و بستری این چنین را از تئوری پردازی تا سرمایه‌گذاری و اجرا فراهم می‌کنند. (سایت www.anishkapoor.com). اگر هنر هر دوره را در خدمت یا حداقل بازتابنده گفتمان قدرت در آن دوره بدانیم، در آن صورت شاید هنر کاپور به وضوح مناسبات گردش سرمایه در بازار به عنوان قطب اصلی قدرت در دنیای امروز را به رخ می‌کشد. آثار کاپور اغلب به عنوان نیاکان‌گرایی انتقادی در نظر گرفته شده که ابداعات او را در چارچوب متافیزیک از پیش معین استعلا یا برون ماندگاری قرار می‌دهد که مانع از طرح شدن اصالت ابداعات او می‌شود. خلأهایی با اعماق چالش برانگیز؛ آینه‌هایی تاریک کاو؛ اشیاء رویاگون رنگینی که همچون چشم‌اندازهایی دوردست و فراموش شده سر هم شده‌اند: این‌ها مهر تمایز مجموعه آثار کاپور است که بسادگی می‌توانند جذب مجموعه لغات مستهلک امر مقدس « شرقی» یا امر والای «غربی» شوند." آن گفتمان انتقادی که گرایش به استعلا یا برون ماندگاری داشته باشد، به طرزی ظریف، باور و عقیده و نیز رمزگان تفسیری فرهنگی مشخصی را بر هنر مفهومی تحمیل می‌کند".(هومی بابا، ۱۳۹۱، ۷۴). در

مورد کاپور، این کیش و عقیده معمولاً به بودیسم، هندوئیسم و یا شکل باطنی از رمانتیسم متأخر ربط داده می‌شود؛ تفسیر و تاویل رمزگان و فهم آثار او از طریق متون ادبی، دینی این ادیان و دریافت معانی آنها امکان پذیر است.

۷-جایگاه مجسمه‌های آنیش کاپور در میدان هنر معاصر

نشان‌دادن فاصله‌ی ایدئولوژی هنر معاصر با کارکردهای آن در جامعه‌ی سرمایه‌داری، که از قرار معلوم یگانه قدرت پیروزمند دوران پس از جنگ سرد شمرده می‌شود، کار چندان دشواری نیست. هنر معاصر که همچون عرصه‌ای کاملاً آزاد و متمایز دربرابر عرصه‌ی کنترل شده و همگانیِ فرهنگ توده معرفی می‌شود. هنر معاصر بخشی از فرهنگ را به عنوان نمونه‌ی کاملی از واقعیت جا می‌زند و به‌این ترتیب تصویری منحرف و سانسور شده از مناسبات و واقعیت‌های اجتماعی ارائه می‌دهد. گرایش هنر عمومی در هنر معاصر نمونه مناسبی است از چنین هنری. این هنر ظاهراً می‌کوشد مرزهای هنر و غیر هنر را محو کند و به‌واسطه‌ی قیمت‌اش از تمام محصولات و کالاهای مبتذل فاصله بگیرد. «هنر عمومی» در اواخر دهه ۱۹۹۰به تدریج جزئی از شکوفایی توسعه و عمران می‌شد، در ایالات متحده و اروپا آژانس‌هایی تأسیس شدند که به طور تخصصی به این موضوع می‌پرداختند و زمانی که یک پروژه ساختمانی نیاز به گنجاندن یک اثر هنری پیدا می‌کرد، چنین مراکزی، بر انتخاب و سفارش کار به یک هنرمند مناسب نظارت می‌کردند. با اینکه جنبه‌های مهمی از هنر عمومی بر جدایی بین فرهنگ گالری و مزایای حاصل از رهایی از آن اصرار داشت، اما هنرمندان بسیار زیادی هم بودند که تجاربشان گالری را به مکان‌های عمومی پیوند می‌زدند. هنرمندانی همچون آنیش کاپور از حدود ۱۹۹۰ به خلق آثاری در عرصه عمومی روی آوردند. آثارشان رفته رفته ابعاد و مقیاسی خارج از تعریف معمول مجسمه پیدا کرد. عملی شدن این ایده‌ها که با هزینه‌ی سرسام آوری به اجرا در می‌آیند به خوبی نشانگر گرایشی از هنر امروز است که با مناسبات سرمایه‌داری جدید بستگی حیاتی دارد و در مقابل می‌تواند به شایستگی هنر آن را نمایندگی کند. (هینک، ۱۳۸۷، ۳۵). از مجسمه‌های قابل توجه او که در معرض نمایش عمومی قرار گرفته می‌توان به این آثار اشاره کرد :دروازه ابر در میلنیوم پارک شیکاگو (دروازه ی ابر در شیکاگو با صرف ۱۱۰ تن فولاد و هزینه ی ۱۳ میلیون دلاری که بخش خصوصی تامین کرد، ساخته شد.)، آیینه آسمان که درسال ۲۰۰۶ در مرکز راکفلر نیویورک (تصویر ۵) و سال ۲۰۱۱ در باغ کینگزتون نمایش داده شد، تِمِنوس در

میدلزبرو انگلستان و آرکلارمیتال اربیت در استرتفورد لندن که برای المپیک سفارش داده شده و به عنوان اثر هنری دائمی در کنار پارک المپیک ساخته شده و بینندگان می‌توانند از این مجسمه که ۱۱۵ متر ارتفاع دارد بالا بروند و دید خوبی از استادیوم المپیک داشته باشند. (هومی بابا، ۱۳۹۱، ۷۳). او همچنین سفارش‌های بزرگی را در سال ۲۰۰۰ از جمله تارانتارا برای مجموعه هنر معاصر بالتیک در گیتس شید، پارابولیک واترز برای پروژه "تجسمی کنید هزاره" در لندن و همچنین در سال ۲۰۰۲ مارسیاس برای توربای‌ن‌هال، تیت مدرن لندن اجرا کرده است.

تصویر۵: آنیش کاپور، آینه آسمان، نیویورک، ۲۰۰۶

منبع: (هومی بابا، ۱۳۹۱، ۷۳)

جهانی‌شدن اقتصادی به دغدغه‌های کلی و بنیادینی می‌پردازد که با مؤلفه‌های زیباشناسی ارتباط چندانی ندارند و به جای آن‌که به هنر توجه کند، آن را به مثابه‌ی مجموعه‌ای از کالاهای تجاری که بالقوه قابل سرمایه‌گذاری‌اند درک می‌کند. امروزه، جهانی‌سازی باعث افزایش ثروت طبقات متوسط شده است و واحدهای کارگشایی اقتصادی و یرتری تکنولوژیک به و جود آورده است که به نوعی بر این شکاف‌ها سایه انداخته است. هنرمندان مهاجری که به زندگی‌نامه فرهنگی خاصی محکوم‌اند و ماهیت اثرشان را از ریخت می‌اندازد. در حالی که این هنرمندان با پس زمینه‌های پسااستعماری

شروع به تغییر ذائقه‌ها و سنت‌های محیط کلان‌شهری اروپایی-آمریکایی می‌کردند، گرفتار اضطراب انتساب‌شان می‌کرد. به همین خاطر، کاپور که همواره در مجسمه‌هایش از رنگ به عنوان یک عنصر نمادین و از تباین‌ها (درون/ برون، مثبت/ منفی، مرئی/ نامرئی، مادی/ معنوی) خلاقانه استفاده می‌کرد. با وجود علاقه‌اش به مجموعه پودرهای رنگی، در مورد استفاده از مواد و مصالحی که مستقیماً به هندوستان ربط داشت مردد بود. کاپور خود را " آقای بینابین" می‌خواند. کار او همزمان شده است با دوران جهانی‌شدن که در آن ساختارهای ملی قدیم، که در دوره امپریالیسم و استعمار تقویت شده بود، حالا با مهاجرت توده‌های جمعیت و اصالت جریان آزاد تجارت و ارتباطات تغییر شکل داده است. با این حال چنین تغییرات شدیدی، گرایش‌های هویت مدار بازگشت را بر می-انگیزد، که گاه عواقب غامضی به دنبال دارد. آنیش کاپور به عنوان مجسمه ساز بین المللی بدون توجه به منتقدانی که آثارش را به میراث فرهنگی هند مرتبط می دانند و از آثار او به عنوان ساخته‌هایی جهان_شهری برای تصرف دنیا بهره می‌گیرند، به خلق آثار هنری جدیدی مشغول شده است. در نهایت و به روشنی، موقعیت کاپور مثال خاصی از وضعیت پیچیده‌ای است که این روزها برای هنرمندانی که از جهان حاشیه‌ای می‌آیند و از این تکرار و تکثر نظام سرمایه‌داری و با تاکید بر ویژگی های فرهنگی بومی و تثبیت زمینه ها، اهداف خود را پیاده می‌کند.

۸-نتیجه

جامعه‌شناسیِ هنر ارتباط محصولات هنری را با پدیده‌های اجتماعی اندازه‌گیری می‌کند. این بررسی مستقیم، پنهان، نمادین و تطبیقی است و باب پژوهش را بر اندازه‌گیری میزان تأثیرگذاری اجتماعی، تحلیل پدیده‌های هنری و سنجش مقتضیات حضور آثار هنری می‌گشاید. پی‌یر بوردیو با طرح مفهوم میدان و شرح اشکال مختلف سرمایه؛ میدان هنر را خودسالار و بازتابانده مناسبی از تحولات اجتماعی می‌دانست. اجتماعی که با پارادایمِ جدید؛ ساختارهایِ اقتدار در سطح جهانی، رابطه میان حکومت‌ها و فرآیندهایِ جهانی‌شدن در عرصه اقتصاد، سیاست، فرهنگ، ارتباطات، هویت‌های فرا ملی و طبقاتی در آن اولویت یافته‌اند. حال الگوهای هویت و جهانی‌شدن از موثرترین نیروها در چرخش فرهنگیِ جامعه معاصر و جنبش‌های اجتماعی جدید در غرب بوده‌اند و از مراحل پیدایش و گسترش نظام سرمایه‌داری به شمار می‌آیند. تحول و چرخش در هنر معاصر، همچون آینه‌ای تمام قد از تحول دائمی نظام سرمایه‌داری است. تغییر و ترکیب بی‌امان نشانه‌ها و تخریب

بی‌مرز مرزها؛ شکلی ضعیف از روند مسلط این نظام است. کلیت موجود در پس سخن‌پردازی هنر معاصر، یعنی ترکیب و تلفیق عناصر فرهنگی، همان رویای سرمایه‌داری جهانی است که با مهمترین مؤلفه‌های نظام سرمایه‌داری یعنی "مصرف" و "توسعهٔ پیوسته" ارزش‌گذاری می‌شوند. «هنر عمومی» که در درون میدان هنر معاصر تعریف پذیر است به تدریج جزئی از شکوفایی توسعه و عمران می‌شود و میدان را برای حضور مجسمه‌های شهری مهیا می‌کند و هنر نیز مانند همهٔ محصولات فرهنگی دیگر که برای اقتصاد سرمایه‌داری ساخته می‌شدند، تنها یک کالا محسوب می‌شود و نه بیشتر! بهترین جا برای رؤیت عمل فعل و انفعالی ابژه ی هنری معاصر و تکثر مجسمه‌ها در عرصه عمومی، مجموعهٔ اخیر آنیش کاپور است. کلید واژه فهم آثار کاپور؛ اعجاب و وهم‌انگیزی است. رنگ‌ها شکه کننده و شکل‌ها غریب‌اند. تکنیک بسیار آزموده شده ی هنر معاصر، استفاده از شک و راز آلودگی است. از این رو کاپور برای جذب نگاه مخاطب از این شگرد در مقیاس‌های جدید بهره می‌گیرد و همسو با نظام سرمایه داری و ویژگی های آن؛ آثار را پیش روی عموم قرار می‌دهد. در آثار کاپور بسیاری از مصالح استفاده شده، در کنار احجام انتزاعیِ وهم آلود و از آن مهمتر اصلیت هنرمند، مخاطب را به ریشه‌های شرقی آن و آیین‌های هندو ارجاع می‌داد؛ امری که نظام سرمایه داری بر ان اصرار می ورزد و براین مهم صحه می‌گذار که در جهان امروز؛ هنر پدیده‌ای است که توسط بازار هدایت می‌شود و در آن کیفیت یا برجستگی اثر هنری، عامل تعیین کننده‌ای به شمار نمی‌آید. گاه خواسته بازار با تمایلات باطنی هنرمند همسو و یکسان نیست و هنرمند با خلاقیت، زیرکی و نوآوری حیرت انگیز با توجه به ویژگی های محیطی، امکانات، مصالح و خصوصیات هنر مدرن و سرمایه داری تکثیر و تکثر به خلق اثر هنری می پردازد.

پرتال جامع علوم انسانی

۹-منابع

۱- آرچر، مایکل، **هنر بعد از ۱۹۶۰**، کتایون یوسفی، نشر حرفه هنرمند، تهران ۱۳۸۸

۲- اخگر، مجید، **هنر جدید: تبارشناسی هنر معاصر**، مجله حرفه هنرمند، شماره ۶۱، تهران ۱۳۹۵

۳- استالابراس، جولین، **هنر معاصر بعد از جنگ سرد**، بهرنگ پورحسینی، انتشارات چشمه، تهران، ۱۳۸۹

۴- اسماگولا، هواردجی، **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**، فرهاد غبرایی، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱

۵- بسیج، احمد رضا، **فلسفه هنر**، انتشارات مرید، شهرکرد، ۱۳۸۰

۶- بشیریّه، حسین، **مقدمه جامعه‌شناسی سیاسی معاصر**، جهانی شدن، سیاست، قدرت، کیت نَش، نشر کویر، تهران، ۱۳۸۹

۷- بوردیو، پی‌یر، **نظریهٔ کنش: دلایلی علمی و انتخاب عقلانی**، مرتضی مردیها، انتشارات نقش و نگار، تهران ۱۳۸۹

۸- پاکباز، رویین، **دایره المعارف هنر**، واحد پژوهش فرهنگ معاصر،تهران، چاپ ششم ۱۳۸۶

۹- پاکباز، روئین، **دایره المعارف هنر** ، واحد پژوهش فرهنگ معاصر،تهران ۱۳۹۴

۱۰- ترابی، علی اکبر، **جامعه‌شناسی ادبیات فارسی**، انتشارات فروزش، تبریز ۱۳۸۴

۱۱- تولستوی، لئون، هنر چیست، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۴

۱۲- رافائل، ماکس، **سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر**/ پرودون، مارکس، پیکاسو، اکبر معصوم بیگی، نشر آگه، تهران ۱۳۷۹

۱۳- ریتزر، جورج، نظریهٔ جامعه‌شناسی، هوشنگ نایبی، نشر نی، تهران ۱۳۹۳

۱۴- کُرد، مهدیه، اربابی، هدا، اعجابِ هنر یا هنرِ اعجاب، مجله حرفه هنرمند، شماره ۴۳، تهران ۱۳۹۱

۱۵- لینتن، نوربرت، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، نشر نی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۳

۱۶- مور، هنری، مجسمه‌سازی در جامعه مدرن، ترجمه سهیلا سید یوسفی، نشر دیگر، تهران ۱۳۸۵

۱۷- مورگان، رابرت سی، هنر معاصر در عصر جهانی شدن، مجموعه مقالات، گلنار یارمحمدی، نشر چشمه، تهران ۱۳۸۹

۱۸- نَش، کیت، جامعه‌شناسی سیاسی معاصر، جهانی شدن، سیاست، قدرت، محمد تقی دلفروز، نشر کویر، تهران ۱۳۸۹
۱۹- نجفی، صالح، هنر به مثابه جامعه، مروری بر جامعه شناسی هنر نوشته ناتالی هینیک، روزنامه شرق، شماره ۷۰۳، تهران ۱۳۸۴
۲۰- هومی بابا، ایژه‌های فرّار، احسان نوروزی، مجله حرفه هنرمند، شماره ۴۳، تهران ۱۳۹۱
۲۱- هینک، ناتالی، جامعه‌شناسی هنر، عبدالحسین نیک گهر، نشر آگه، تهران ۱۳۸۷

22- Arrow, K. J. Methodological individualism and social knowledge. The American Economic Review, (84)2, 1-9 , 1994.
23- Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loïc J. D., An Invitation to Reflexive Sociology, trans. Loïc J. D. Wacquant, UK: Polity Press, 1992.
24- Brrr ii HHH HHHHHHtt tt a aHH Huutu uu ltrr eii i n ooii olggy in Question. London: Sage. 12. 132-138, 1995 a .
25- Brrr ii ... .. .mmmrr rrrr tiss of Fill ’’’ , io ooii olggy iQ Qsss ti... London: Sage. 12. 125-131, 1995 b.
26- Crossley, Nick, From Reproduction to Transformation Social Movement Fields and the Radical Habitus, Hournal of Theory, culture and society, 20 (6): 43-68, 2003 .
27- Khanna B, Kurtha A, Art of modern India, publisher:Thames and Hudson, 1998.
28- www.anishkapoor.com
29- www.uk.phaidon.com,/ news/ Anish Kapoor,1985.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی