این مقاله متنش ویرایش شده

کارکرد گفتمانی هنر عمومی در خلق فضا و تولید معنا با تکیه بر دیدگاه میشل فوکو
مطالعه موردی " تجربه‌های هنر عمومی در ایران دهه ۱۳۸۰"

چکیده

هنر عمومی در فضای عمومی، برای عموم ومتأثر از گفتمان‌های رایج اجتماعی و سیاسی و فرهنگی تولید می‌شود. سیاست‌گذاران فرهنگی برای دموکراتیزه کردن فرهنگ، هنرمندان را به فضای عمومی فراخواندند تا زبان دشوار خود در فهم هنر را به مردم بیاموزند. هنر عمومی همواره در پیوند با سیاست است، در ایران نیز هنر عمومی از سوی قدرت‌ها با نیات سیاسی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. پژوهش حاضر براساس نظریه قدرت فوکو به رابطه میان جریان‌های قدرت و گفتمان‌های غالب با هنر عمومی، در دهه ۱۳۸۰ پرداخته است. سؤال مرکزی پژوهش به بررسی زمینه، علت و بستر شکل‌گیری هنر عمومی در این دهه می‌پردازد. روش‌شناسی کیفی بوده و بر پایه رویکرد زمینه‌ای (گراندد تئوری) است. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که چگونه در دهه ۱۳۸۰گفتمان اصلاح‌طلبی با دال مرکزی مردم‌گرایی، تبدیل به گفتمان مسلط سیاسی می‌شود. در این میان رویدادهای هنری ازجمله هنرهای عمومی دستخوش تغییر و تحولاتی شد.

واژگان کلیدی: هنر عمومی، نهادهای قدرت، گفتمان‌های سیاسی، دهه ۱۳۸۰ ، میشل فوکو .

مقدمه

در طیف متنوع شاخه‌های هنر، هنر عمومی به‌واسطه نقش ذاتی‌اش در تأثیرگذاری جمعی و طیف گسترده مخاطبان به‌ویژه مردم عادی، نقشی به مراتب پررنگ‌تر دارد. به نحوی‌که اقتدار اثر به وسیله تجربه زیست مردم از بین برود و امکان تجربه هنری به میان توده‌های مردم برگردد.

پژوهش حاضر با تکیه بر رابطه میان هنر عمومی و قدرت و با استناد به تعریف قدرت از دیدگاه فوکو، به بررسی هنر عمومی در ساخت فضای گفتمانی قدرت، دردهه ۸۰ ۱۳پرداخته است. با وجودارتباط میان قدرت و هنر طی دوران مختلف، آن‌چه در ارتباط میان قدرت و هنر عمومی در دوره مدرن اهمیت دارد، درک تغییر مفهوم قدرت و ساختار آن در این دوره است. طبق تعریف قدرت در مبانی علم سیاست، مفهوم قدرت و سلطه، طی دوران مختلف تغییر کرده و بزرگ‌ترین تغییر در تعریف آن مربوط به نظریه فوکو است. از دیدگاه فوکو، برخلاف تعریف

رایج قدرت به شکل متمرکز و محدود به دولت و حکومت، قدرت عبارت است از لایه‌های مختلف و پراکنده که مدام در حال تغییر هستند. این لایه‌ها به شکل متراکم و پیچیده‌ای تحت لوا و تأثیر روابط میان قدرت و دانش شکل گرفته و نیاز به شناسایی و تحلیل دارند. برای واشکافی و شناسایی روابط قدرت نیز از روش گراندد تئوری و ساختار پیشنهادی آن استفاده شده است. سؤال اصلی پژوهش این است که نقش گفتمان‌های قدرت در شکل-گیری جریان‌های هنر عمومی ، خلق فضا و تولید معنا به چه میزان است و آیا هنر عمومی در خلق فضا و تولید معنا هم‌سو با گفتمان‌های قدرت بوده است؟

در دهه ۸۰، گسست کامل لایه‌های قدرت حکومتی اتفاق می‌افتد. لایه مسلط قدرت حکومتی که با مردم همراه شده است، سبب بروز هنرهای عمومی نیمه‌ثابت و موقتی می‌شود. تنوع فراوانی در هنر عمومی به‌وجود می‌آید و ؛ هنرهای چندرسانه‌ای، چیدمان، پرفورمنس برای اولین بار در عرصه هنر عمومی ظاهر می‌شوند. نقاشی دیواری هم‌چنان به‌عنوان یکی از رشته‌های هنر عمومی اما به شکلی کاملاً متفاوت و در خدمت دموکراتیک‌سازی فضا و توجه به مخاطب، کاربرد دارد. موضوعات روزمره و ظهور فضاهای هتروتوپیک در نتیجه نزدیک شدن فضای سیاسی به دموکراسی، از دیگر ویژگی‌های نقاشی دیواری این دوران است. مجسمه‌سازی نیز از متأثر از فضای سیاسی در خدمت دموکراتیزه کردن فضا قرار گرفته و در قالب حجم‌های دارای رنگ، ناپایدار و موقتی استفاده می‌شود.

هنر عمومی

اصطلاح «هنر عمومی» در فضایی ناشناخته میان دنیای هنر، معماری و منظر شهری محصور شده است و به آثار هنری‌ای اشاره دارد که به‌صورت رسمی در فضای عمومی قرار داده می‌شوند(Cartier and wills, 2008: 135). هنر عمومی تفسیرهای گوناگونی دارد و می‌تواند هر نوع اثر هنری، از جمله هنرهای تجسمی مانند دیوارنگاره، مجسمه، بناهای یادبود و مونومان، هنرهای چند رسانه‌ای مانند هنر ویدئو، طراحی منظر، هنر محیطی، هنر زمین، هنرهای مربوط به مبلمان شهری و طراحی کاربردی شهری، هنرهای صوتی و نمایشی مانند موسیقی، تئاتر، سینما، هنرهای بی‌دوام یا نامانا در حوزه‌های مختلف باشد (خدادادی، ۱۳۹۴: ۳). این آثار هنری، دائمی یا موقت بوده و در محل‌هایی که دسترسی عموم به آن‌ها آزاد است قرار داده می‌شوند. یعنی هنری که در گالری‌ها یا موزه‌ها نمایش داده نمی‌شود و متعلق به عموم نیست اما برای استفاده عمومی در نظرگرفته شده است. سلوود در تحقیقات خود، هنر عمومی را هنر دائمی در اماکن عمومی می‌نامد (Selwood,1995: 533). هنر عمومی هنری است که عملکرد برجسته‌ای را در منظر و مکان‌ها به نمایش می‌گذارد، قابل درک است و باعث درگیری

افراد می‌شود. میچل[1] در سال ۱۹۹۲، هنر عمومی را به معنای هنر اجرایی که متعلق به مردم است، تعریف می‌کند (Remesar, 2005: 137). باید توجه داشت که عنوان هنر عمومی به دلیل عمومی بودن، دلیلی بر فاقد ارزش بودن اثر نیست. این آثار علاوه بر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه و هنری، به دلیل قرارگیری در مکان‌هایی که صرفاً مخاطب خاص ندارند و با توده مردم مواجه هستند، سعی در افزایش سواد بصری و حس زیبایی‌شناسانه مخاطبان خود دارند (آرچر، ۱۳۸۸: ۱۸۷). به همین دلیل است این نوع از هنر محصول مشترک بین فضا، مخاطب و هنرمند، در فضای عمومی، برای عموم و متأثر از گفتمان‌های مختلف است. در کشورهای مختلف سیاست‌گذاران فرهنگی در غالب سازمان‌های مختلف، وظیفه سفارش و پیگیری هنر عمومی را به عهده دارند (Cartiere,W,wills, Sh , 2008:137).

ریشه شکل‌گیری هنر عمومی از اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ بوه است (Landi,2012 : 23). تا قبل از این دوره، هنر به صورت تأثیرگذاری در موزه‌های هنری مدرن و گالری‌ها شکل گرفت و از آن‌جا که در گذر زمان، فضاهای عمومی (پارک، میدان، پیاده‌رو و، ....) ارتباط قوی با موزه‌ها و گالری‌ها برقرارکردند این امر، آغازگر بحث هنر عمومی شد (Mitrachea, 2012: 62). در دهه ۱۹۳۰ بود که به‌تدریج هنر در خدمت سیاست‌های دولت قرارگرفته و نهادهای دولتی هنرمندان را برای تولید آثار عمومی به خدمت گرفتند. به طوری‌که فضاهای عمومی سراسر کشورها با نقاشی‌های دیواری، مجسمه‌ها و اشکال معماری انتزاعی مدرن پر شد (Landi,2012 :25). پس از جنگ دوم جهانی هنر عمومی به احیای فضاهای شهری تبدیل شد و به واسطه‌ای میان کاربران مختلف شهر یعنی شهروندان، بازدیدکنندگان و گردش‌گران و هنرمندان تبدیل گشت (Miles,1997 :29).

در اواخر قرن بیستم و به دنبال جنبش گرامیداشت جان‌های از دست رفته، هنر عمومی بسیار شهرت یافت (Holsworth, 2015:67). انبوه یادبودها و آثار هنری در گوشه و کنار جهان در قالب عناصر یادمانی سر بر افراشته‌اند و بر ایدئولوژی سیاسی ملی، با محوریت مردم‌سالاری صحه می‌گذارند. از جمله معروف‌ترین نمونه‌های یادمانی می‌توان به مجسمه یادبود در بنای یادبود جنگ کره در سئول اشاره کرد. این بنا با هدف ساخت مکانی برای بزرگداشت سربازان قربانی شده در جنگ کره در سال ۱۹۵۰ و اتحاد مجدد صلح‌آمیز کره شمالی و جنوبی طراحی شده است. مجسمه یادبود اشاره شده در واقع مجسمه در اطراف این بنای یادبود است و «دفاع از میهن[2]» نام دارد. مجسمه دفاع از میهن نشان‌دهنده رزمندگانی است که با وجود جراحت و رنج زیاد، روحیه دلاوری خود را نشان می‌دهند و خود را فدا می‌کنند تا از وطن خود محافظت کنند (تصویر شماره ۱).

در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان چنین گفت که در نهایت در اواخر قرن ۲۰ و اوایل قرن ۲۱ هنر عمومی و فعالیت‌های آن رسماً به تصویب دولت‌ها و سازمان‌های مربوطه رسید و در نتیجه سیاست تجاری شهر از طریق فرهنگ و هنر ایجاد شد (Mitrachea, 2012: 65).

[1] Mitchell
[2] Defending the Fatherland

تصویر ۱: نمونه‌ای یادمانی از جنگ کره،مجسمه دفاع از میهن، ۱۹۹۳، (منبع: موزه جنگ، سئول)

دسته‌بندی هنر عمومی

از منظر جانمایی، آثار هنر عمومی را می‌توان در سه دسته طبقه‌بندی کرد. دسته اول براساس شکل و مکان ارائه شامل: ۱- عمومی: آثار هنری که در مکان‌های عمومی به نمایش گذاشته می‌شوند.۲- نیمه‌عمومی: آثار هنری که در محل‌هایی مانند کتابخانه‌ها، مراکز خرید و مدارس به نمایش گذاشته می‌شوند.۳- خصوصی: آثار هنری که در اماکن خصوصی مانند خانه‌ها و شرکت‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند، دیده می‌شود.

بر اساس آن‌چه در تصاویر شماره ۲تا ۶ دیده می‌شود، می‌توان دسته‌بندی دیگری نیز بر اساس شکل کارکرد و نوع اجرا برای هنر عمومی در نظر گرفت که شامل:۱– هنر عمومی ثابت: آثار هنری که جزئی از زیرساخت اصلی به‌صورت واحد، همراه با کالبد بنا درآمده باشد و جداناپذیر است مانند نقاشی دیواری. ۲- هنر عمومی نیمه ثابت: آثار هنری که جزئی از زیر ساخت‌های اصلی نبوده مانند مجسمه و مبلمان و در مکانی قرار دارند که در آن‌جا، فضا و زمان کافی جهت استفاده و فرصت مشاهده، داده شده است (Abu Bakar et al, 2014: 231).

تصویر ۲: مجسمه دگردیسی(Metalmorphis)، دیوید چرنی(David Cherny)، ۲۰۱۸، (منبع: پارک فناوری وایت هال در کارولینای شمالی)

تصویر۳: مجسمه دو خرگوش بزرگ بادکنکی، آماندا پارر (Amanda Parer)، ۲۰۱۴، (منبع: کاخ بروکفیلد نیویورک)

تصویر۴: مجسمه شیشه‌ای متحرک، اتان باند واتس (Ethan Bond-Watts)، ۲۰۱۴، (منبع: مرکز هنر و آموزش پیزاگالی موزه شلبرن)

تصویر۵: نقاشی دیواری دگردیسی‌ها (Transforms)، لسلی مارشال(Lesli Marshall)، ۲۰۱۷، (منبع: ویکتوری پارکس)

تصویر۶: چیدمان با عنوان سپاسگذاری (gratitude)، دنیل گریوز (Daniel Graves)، ۲۰۲۱، (منبع: میدان چمبرلین بیرمنگام)

۳- هنرعمومی غیرثابت: مانند اجرای زنده هنرمندان، نمایش‌های خیابانی و مسابقات می‌باشد.

دسته‌بندی دیگر از نظر بازه زمانی، شامل دو نوع موقت و دائمی است. زمانی که آثار هنر عمومی دائمی باشند، از نظر نگهداری حائز اهمیت هستند و برای دهه‌ها یا قرن‌ها در جایگاه‌های والایی قرارمی‌گیرند که اصلی‌ترین نمونه‌های هنر عمومی در این گروه یافت می‌شوند. علاوه بر موارد فوق، مجسمه‌ها، نقاشی دیواری، عناصر کاربردی مانند مبلمان، ساختمان‌های ویژه و بناهای تاریخی نیز از نمونه‌های هنر عمومی دائمی محسوب می‌شوند (Becker, 2007: 32). این دسته از آثار اغلب با منظر و معماری ترکیب شده، بیشتر دارای معنای ضمنی بوده و جنبه سیاسی و تبلیغاتی دارد. تصویر شماره ۷، یکی از انواع هنر عمومی دائمی است. این مجسمه خیره‌کننده از برونو کاتالانو[3] به نام قطعه‌قطعه[4] و بخشی از یک پروژه مجسمه‌سازی بزرگ‌تر به نام مسافران است. به‌طور کلی امروزه نمایشگاه‌ها، رویدادها و اتفاقات موقت و گذرا نیز می‌توانند توسط افراد به‌عنوان یک نقطه پایدار جمعی محسوب شوند. در این نظریه، رویدادهای کوتاه‌مدت، اما تکرارپذیر و شدید، می‌توانند منجر به ایجاد یکپارچگی اجتماعی شوند (Ursic, 2012: 90). آثار زودگذر به دلیل تأکیدی که در تکرار و هم‌چنین کوتاهی عمر دارند، تصاویر بصری قدرت‌مندی را ارائه می‌دهند. این دسته از مصادیق در هنر عمومی کوتاه‌مدت، اثری دقیق و یادمانی بر جای می‌نهند (دادفر و همکاران، ۱۳۹۲: ۴). در تصویر شماره ۸ ، نمونه‌ای از یک اثر موقتی می‌بینیم. در این نوع آثار بر عنصر زمان در اثر هنری تأکید فراوان می‌شود، زیرا هنرمندان برای خلق قطعاتی از طبیعت و لذت بردن از آن، وارد رقابتی می‌شوند که زمان در ساخت و نهایی کردن اثر هنری تعیین‌کننده است. این واقعیت که چیزی ساخته‌اند که جمعیت را شگفت زده کرده است یا نه در اجرای آثار هنری موقت مهم است.

[3] Bruno Catalano
[4] Fragments

تصویر ۷ : مجسمه قطعه قطعه، برونو کاتالا،۲۰۱۳، مارسی

تصویر ۸: مجسمه‌های شنی غول‌پیکر کمپین محافظت از لاک‌پشت‌های زیتونی، ۲۰۰۹، ساحل پوری، اوریسا، هند

قدرت آثار هنری دائمی به این خاطراست که در طول زمان‌های طولانی پایدار و برقرار بوده و توانسته روایات تاریخی و فرهنگی را خلق، اطلاع و شکل ببخشد. معمولاً نقش مخاطبان و نحوه رویارویی با آثار هنر عمومی در دو نوع دائمی و موقت هنر متفاوت است. بدین صورت که در آثار هنر عمومی موقت به غیر از نحوه رویارویی با اثر، مشارکت و فعالیت مخاطبان تا روند تولید اثر هم پیش می‌رود.

اهداف و کاربردهای هنر عمومی

از جمله اهداف و کاربردهای مهم دیگر هنرهای عمومی، احیاء محیط شهری، توسعه اقتصادی، جذب توریست و سرمایه‌گذاران به منطقه، مزایای اجتماعی مانند غرور مدنی، تعامل اجتماعی و ایجاد احساس وحدت و هویت محلی یا مصلحت عمومی است (Holsworth, 2015: 32). این ایده‌ها در بسیاری از سیاست‌ها و دستورالعمل‌های شوراها و دولت‌ها مشهود هستند. علاوه بر این، گرایش روزافزونی برای توجیه منابع مالی اختصاص یافته برای خلق آثار هنری عمومی دائمی، وجود دارد (Gablik, 1995 :76). هنر عمومی در اهداف ایدئولوژیکی نیز نهفته است. نشان دادن فاصله ایدئولوژیک هنر معاصر با کارکردهای آن در جامعه 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 در برابر عرصه کنترل شده و همگانی فرهنگ توده معرفی می‌شود، بخشی از فرهنگ را به‌عنوان نمونه کاملی از واقعیت‌های اجتماعی ارائه می‌دهد. هنر عمومی به خاطر بافت کاملاً عمومی و مخاطبین گوناگونش می‌تواند به برساخت اجتماعی بدل شود. تأکید این تلقی بر تلاشی است که هنر عمومی برای ایجاد رضایت‌مندی عمومی انجام می‌دهد که با موضوع فردگرایی هنر معاصر در تناقض است (اسماگولا، ۱۳۸۱: ۳۳). از سویی دیگر، آن‌چه در هنر معاصر به‌عنوان 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). با این‌که جنبه‌های مهمی از هنر عمومی بر جدایی بین فرهنگ گالری و مزایای حاصل از رهایی از آن اصرارداشت، اما هنرمندان بسیار زیادی هم بودند که تجارب‌شان گالری را به مکان‌های عمومی پیوند می‌زدند. هنرمندانی هم‌چون آنیش کاپور[5] از حدود ۱۹۹۰ به خلق آثاری در عرصه عمومی روی آوردند. آثارشان رفته‌رفته ابعاد و مقیاسی خارج از تعریف معمول مجسمه پیدا کرد. عملی شدن این ایده‌ها که با هزینه سرسام‌آوری 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. از مجسمه‌های قابل توجه او که در معرض نمایش عمومی قرار گرفته، دروازه ابر[6] در میلنیوم پارک شیکاگو[7] است که با صرف ۱۱۰ تن فولاد و هزینه ۱۳ میلیون دلاری (تأمین شده از بخش خصوصی) ساخته شده است (تصویر شماره ۹). کاپور در این اثر، تفاوت اساسی مواجهه هنرمند و اثر هنری با مخاطبان و توده مردم را با شرایط و ضوابط موزه‌ها و گالری‌های هنری نشان داده است. این تفاوت به‌واسطه حیرت ناظران در برابر یک گوی شیشه‌ای غول‌آسا که فضای ساختمان‌ها، آسمان و مردم را منعکس می‌کرد و مخاطبان را نیز جزئی از اثر هنری نمایان می‌ساخت، به وضوح نشان داده شد. از جمله آثار مشهور دیگر

[5] Anish Kapoor
[6] Cloud Gate
[7] Millennium Park

کاپور می‌توان به آیینه آسمان[8] که در سال ۲۰۰۶ در مرکز راکفلر نیویورک[9] و سال ۲۰۱۱ در باغ کینگزتون[10] نمایش داده شد، اشاره کرد(تصویر شماره ۱۰).

از جمله هنرمندان دیگری که اصل ارتباط و تعامل با «فرهنگ توده» و عناصر زندگی مصرفی، در آثار او وجود دارد، می‌توان به آنتونی گروملی[11] اشاره کرد. موضوع اصلی آثار گروملی انسان و رابطه‌اش با محیط اطراف بوده است. او سعی داشته جوهره وجودی انسان را در آثارش به چالش بکشد. آثار گروملی با محیطی که در آن قرار دارند، تطابق داشته و فردگرایی هنر در آن‌ها در نازل‌ترین درجه خود قرار گرفته است. در نتیجه در آثار ارتباط زندگی شهری، مخاطبان عمومی و اثر هنری به یک سازه اجتماعی تبدیل گشته است. از جمله آثار معروف گروملی می‌توان به اثر فرشته شمال اشاره کرد (تصویر شماره ۱۱).

تصویر ۹: مجسمه دروازه ابر، آنیش کاپور، ۱۹۹۳، میلنیوم پارک شیکاگو

تصویر ۱۰: مجسمه آیینه آسمان، آنیش کاپور، ۲۰۰۶، مرکز راکفلر نیویورک

تصویر۱۱: مجسمه فرشته شمال(Angel of the North)، آنتونی گروملی(Antony Gormley)، ۱۹۹۸، نیوکاسل

[8] Sky Mirror
[9] Rockefeller Center
[10] Nottingham Playhouse
[11] Anthony Gromley

حضور آثار هنری در سطح شهر و استفاده از کار مجسمه‌سازان و نقاشان و مواجه مردم با هنر در خیابان‌های شهر، صرف‌نظر از میزان شناخت و آشنایی آن‌ها، از هدف‌های مهم هنر عمومی می‌باشد. باید میان بیان هنری و جماعتی که به دریافت چنین بیانی عادت ندارند، مواجهه‌ای ایجاد شود و هنر عمومی یکی از رسانه‌های تأثیرگذار برای ایجاد این رویارویی است (شورای هنر ادمونتون، ۲۰۰۹: ۱۱).

مسی[۱۲] و روس[۱۳](۲۰۰۳) بر این باورند که گفتگو بین طبقات مختلف اجتماعی باید بخشی از کارکرد هنر عمومی باشند به‌طوری که عدم دعوت یک اثر هنر عمومی به گفتگو در میان فرهنگ‌های مختلف، آن اثر را از حوزه هنر عمومی خارج می‌کند (Zebracki, et al, 2016 :786). خارج شدن هنرمندان و آثارشان از محیط بسته گالری‌ها و محافل هنری فرصتی است تا آن‌ها با فضای زندگی روزمره و عکس‌العمل‌های مردم مواجه شوند. هنر شهری و کار در فضاهای شهری به دلایلی می‌تواند برای بسیاری از هنرمندان که امکان نصب و نمایش آثار هنری که قابلیت نصب در کارگاه‌ها و گالری‌ها را ندارند، فراهم سازد.

از جمله هنرمندانی که آثارشان را علاوه بر فضای گالری در فضاهای عمومی نیز به نمایش گذاشته‌اند و از امکانات اجرایی و و ویژگی تأثیرگذاری هنر عمومی بر مخاطب استفاده کرده‌اند می‌توان به آنیش کاپور، ریچارد لانگ[۱۴] و رابرت اسمیتسن[۱۵] اشاره کرد. در تصاویر شماره ۱۲ تا ۱۵ نمونه‌هایی از آثار هنرمندان نامبرده در فضای موزه‌ها و گالری‌ها دیده می‌شود.

تصویر ۱۲: مجسمه مادر به مثابه کوه(Mother as Mountain)، آنیش کاپور، ۱۹۸۵، مرکز هنری واکر، مینیاپولیس، مینه‌سوتا

[12] Massey
[13] Rose
[14] Richard Long
[15] Robert Smithson

تصویر کنار قرمزه شماره ۱۳ هستش
و تصویر سمت چپ ۱۴ هم ۱۵ هستش

تصویر ۱۳: مجسمه چیدمان زمان و فضا، ریچارد لانگ، ۲۰۱۵، بریستول

تصویر ۱۴: مجسمه چیدمان دایره نیمه تابستان(Midsummer Circles)، ریچارد لانگ، ۱۹۹۳، لندن

تصویر ۱۵: اسکله مارپیچ(Spiral Jetty)، رابرت اسمیتسن، ۱۹۷۰، یوتا

هنر عمومی و فضای دموکراتیک

تحقق دموکراسی، به‌عنوان یک قرارداد بین انسانی، نیازمند بستری مانند گروه‌های مردمی است، بنابراین شهر می‌تواند بهترین بستر برای تحقق این موضوع باشد (King, 2004: 98)، چراکه انواع تعاملات و برخوردها و ارتباطات انسانی را در قالبی از گروه‌های مردمی در برمی‌گیرد (کریمیان و موسوی‌نیا، ۱۳۹۲: ۱۷). دموکراسی به‌عنوان یک مزیت بدیهی اجتماعی، می‌تواند جامعه شهری را به سطحی بالاتر از امر مطلوب انسانی ارتقاء دهد(Sennett, 1998, 42; King, 2004: 101).

تجربه یک شهر از مفهوم دموکراسی، زمانی می‌تواند شکل بگیرد و تداوم پیدا کند که حوزه عمومی فراهم شده باشد. در حوزه عمومی، اراده جمعی افراد به‌صورت گفتمانی شکل می‌گیرد و اجماع حاصل می‌شود. پس حوزه عمومی در اصل عرصه شکل‌گیری اجتماع بر اساس گفتگو و ارتباط‌گیری اعضای جامعه برای ایجاد هماهنگی اراده‌های فردی است (علمداری، ۱۳۸۲: ۲۴).

هنرمندان، این نوع از فضای عمومی را بعدی اساسی از مردم‌سالاری تلقی می‌کنند و راهبردی جهت به اشتراک گذاشتن تجارب، احیای حافظه جمعی و مشارکت می‌دانند. به‌عبارت دیگر، هنرهای عمومی برای ایجاد اشتیاق و تعاملات زندگی شهری انجام می‌شود و مشارکت در زندگی مدنی و آگاهی از ماهیت معانی فرهنگی به‌طور فزاینده‌ای مهم است. هم‌چنین می‌تواند منجر به تولید گفتمان، بحث و گفتگوی مدنی خلاق، مشارکتی، انتقادی و فرایند تحلیلی شود (Doss, 2006: 296).

از آن‌جایی که در هنر عمومی، مشارکت جامعه در خلق یک اثر از طریق گفتگو و مفاهمه زیر پرچم دموکراسی فرهنگی شکل می‌گیرد، فرصتی برای ایجاد گفتگو از طریق اثر فراهم می‌سازد. هنر عمومی ارتباطی تنگاتنگ با فضای عمومی و حوزه عمومی دارد و مسائلی هم‌چون مالکیت، کنترل و حقوق فضای عمومی را برجسته می‌سازد، زیرا حتی مذاکره درباره چگونگی نصب و محل نصب یک اثر هنری در فضا، صحبت از فضای عمومی و مبارزه با فضا را به دنبال دارد، زیرا فضا آکنده از روابط قدرت است. قدرت ممکن است پدیده دشواری برای مشاهده باشد، اما خود را در و از طریق فضا عیان می‌سازد. به‌عبارت دیگر، قدرت از طریق و به واسطه فضا بر انسان‌ها اعمال می‌شود و از طریق طبقه‌بندی افراد و دادن ویژگی‌هایی به آن‌ها بر حسب سن، جنس، نژاد، قومیت، طبقه و... آن‌ها را در فضاهایی معین توزیع می‌کند و با این ابزار به کنترل اعمال و رفتارهای افراد نائل می‌شود. این‌گونه فضا به مثابه وسیله‌ای برای کنترل و در نتیجه سلطه و قدرت مطرح می‌شود. فضا، هستی اجتماعی ما را به‌عنوان فرد و جامعه ساخت می‌دهد. در واقع بین فضا و جامعه یک رابطه متقابل و دوسویه وجود دارد. از یک سو این اجتماع انسانی است که به فضا شکل می‌دهد و آن را مطابق با نیازهای خود تغییر می‌دهد و از سوی دیگر، ویژگی‌های یک فضا و امکانات آن نحوه بهره‌برداری و نوع فعالیت‌های انسان را تعیین می‌کند. به‌عبارت دیگر، فضا بر هویت انسان‌ها تأثیر می‌گذارد و می‌تواند به آن‌ها احساس مطلوب بدهد یا آن‌ها را دچار سردرگمی و تبعیض و انحراف کند .

از آن‌جایی‌که هنر عمومی، ذاتاً هنری مبتنی بر اهداف ایدئولوژیک می‌باشد، نهادهای قدرت برای یکپارچه‌سازی نسخه به‌خصوصی از تاریخ و مجموعه‌ای از ارزش‌ها از آن استفاده فراوان برده‌اند. بیشتر این آثار، از جمله انواع دائمی هنر عمومی هستند که در چشم‌انداز شهری به صورت برجسته قابل رؤیت بوده و به بخشی از میراث جامعه تبدیل شده‌اند. هنر عمومی به‌عنوان رسانه‌ای مؤثر و ابزاری فراگیر مورد استفاده گروه‌های سیاسی و توده مردم قرار گرفته است و ضمن حفظ رابطه خود با مراکز قدرت و میدان تولید هنر، جایگاه ویژه‌ای در میدان قدرت داشته است. هنرمندان هنرهای عمومی تلاش داشتند با الگوسازی بر مبنای موضوعات هنری متکی بر نظام‌های قدرت، نگرشی جدید را در مواجهه با هنرعمومی داشته باشند. از آن‌جایی‌که همیشه گرایش قدرت به سمت نیروهای انقلاب و هنرمندان سیاسی بوده است، گفتمان‌های قدرت، شبکه قدرت و روابط آن را تعیین می‌کند. در حقیقت

نهادهای قدرت راهبرد خاصی دارند که در روابط قدرت معنا می‌دهد و در تمام عرصه‌های زندگی اجتماعی وجود دارد، همان‌طور که به بیان فوکو، قدرت به سان ظرفیتی برای عمل نیست که در دستان برخی افراد یا گروه‌ها متمرکز شده باشد. بلکه نیروی چند ظرفیتی است که به‌واسطه مجموعه‌ای متکثر از شبکه‌های اجتماعی به حرکت در می‌آید و در سراسر جامعه پراکنده و منتشر شده است و می‌تواند به واسطه گفتمان‌های مختلف منتشر شود.

هنر، قدرت و سیاست از دیدگاه فوکو

مفهوم قدرت یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم مطرح شده در حوزه فلسفه علوم اجتماعی است به طوری‌که بدون فهم قدرت، فهم جامعه و ارزیابی نهادها و روابط اجتماعی ممکن نیست. با توجه به اهمیت این مفهوم، و نظریه‌های مختلفی از سوی پژوهش‌گران علوم اجتماعی و سیاسی مطرح شده است.

فوکو تمامی تعاریف قدرت را زیر سؤال می‌برد و تعریفی کاملاً جدید از قدرت ارائه می‌دهد. این تعریف او را تبدیل به یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان و فیلسوفان قرن بیستم کرده است به طوری‌که در طول چهار دهه گذشته، نظریه‌پردازی وی درباره ماهیت و عملکرد قدرت باعث شکل‌گیری مناظره‌ها و مجادله‌هایی بیشمار گشته است. او تأثیر چشم‌گیر خود را ابتدا در سال ۱۹۶۶ و با انتشار کتاب نظم اشیاء به‌دست آورد. دو کتاب بسیار برجسته او یعنی مراقبت و تنبیه: تولد زندان (۱۹۷۵) و اراده به دانستن (۱۹۷۶) منابع اصلی تحلیل‌های او از قدرت است.

دردیدگاه سیاسی و فلسفی عمومی معاصر، قدرت همیشه معادل با حکومت بوده و حکومت تنها دارنده قدرت محسوب می‌شده است. براساس این نگرش، فرودستان و کسانی که قدرت ندارند برای به‌دست گرفتن بخشی از قدرت یا تمامی آن و بنابراین رسیدن به رهایی و آزادی، همواره با فرادستان؛ صاحبات قدرت در کشمکش هستند. در نگرش کلاسیک به قدرت که در واقع همان تعریف هابز از قدرت است، می‌بینیم که قدرت به معنای نظارت و تسلط فرد یا گروهی بر گروه یا اشخاص دیگر در نظر گرفته می‌شود (حقیقی، ۱۳۷۹: ۲۶).

با این تعریف فوکو توانست، تعریف رادیکال از قدرت را تغییر دهد و فصل جدیدی از مباحث و تحلیلات در این حوزه ایجاد کند. از دیدگاه فوکو از یک منبع نشأت نمی‌گیرد بلکه به شکل مویرگی و شبکه‌ای علم کرده و همانند خون در بدن به هر نقطه‌ای رسیده و آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. قدرت فوکویی از صرف امر بازندارنده فراتر رفته و به شکل امری «مولد» درآمده است. قدرت تولید هویت و ذهنیت می‌کند (لوکس،۵۹:۱۳۸۷). به این معنی است که قدرت پیش از آن‌که اعمال زور باشد، ایجاد نوعی رابطه است که در تعریف نهایی قدرت دخیل است (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۱۳).

علی‌رغم اعتقاد فوکو به پراکندگی قدرت و متمرکز نبودن آن در دست حاکمیت و یا دولت، او نقش دولت را در چگونگی توزیع قدرت مؤثر دانسته است چنان‌که نصیری‌پور در تحلیل نقش دولت از دیدگاه فوکو در کتاب ارزیابی الگوی تحلیلی میشل فوکو در مطالعات دینی عنوان می‌کند که دولت روابط پیچیده قدرت را در شکل

خاص آن بیان می‌کند و یا این‌که آن را تبدیل به وسیله‌ای برای برتری دادن و سلطه یافتن طبقه‌ای خاص می‌کند (نصیری‌پور، ۱۳۹۰: ۱۸۷).

به‌زعم گئو نیز در مقاله «تحلیل قدرت در اندیشه فوکو» قدرت در دیدگاه فوکو در تمام زمینه‌های اجتماعی و روابط انسانی قابل ملاحظه است و دولت فقط در جایگاه نهادی است که قدرت در شکل نهایی‌اش در آن قابل مشاهده است (گئو، ۱۳۸۱: ۹۰). او قدرت را در شکل‌های مختلف از جمله منطقه‌ای، محلی و جهانی می‌بیند و می‌نویسد: «جامعه بدنی یکپارچه نیست که در آن یک قدرت و صرفاً یک قدرت اعمال شود، بلکه در واقع کنار هم قرار گرفتن، پیوند، هماهنگی و نیز پایگان بندی قدرت‌های متفاوت است که با این حال خاص بودگی آن‌ها را حفظ می‌کند» (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۸۳).

تحلیل و بررسی

براساس نظریه قدرت فوکو، سوژه اسیر گفتمان است که ساخته و پرداخته چرخه قدرت- دانش است و برای او و سایر پساساختاگرایان هویت سوژه، در موقعیت استیضاح یا فراخواندن است که توسط قدرت- دانش استعمار شده است. از منظر فوکو هر جا قدرت وجود دارد، مقاومت نیز هست و منظور فوکو از این موضوع آن است که گفتمان-های بسیاری وجود دارند که برای تأثیرگذاری با یکدیگر نزاع و رقابت می‌کنند. بر این مبنا، در سطح جوامع ما تنها با یک گفتمان مواجه نیستیم، بلکه خرده‌گفتمان‌هایی در هم‌نشینی یا در جانشینی و یا تضاد با هم وجود دارند و توفیق هر گفتمان در گرو رابطه آن با ساختار قدرت است.

با این وجود گفتمان‌ها در این فرآیند سازندگی، حضور و مداخله خود را پنهان می‌سازند و بنابراین برای شناخت این فرآیند نیاز به بازگشایی و شناخت زمینه‌های ساخت و شکل‌دهی گفتمان‌ها وجود دارد. روش استفاده شده در چارچوب روش نظریه‌محور (تئوری زمینه‌ای، گراندد تئوری) صورت گرفته است.

هنر عمومی ایران در دهه ۱۳۸۰

هنر ایران در دهه ۸۰، به‌دلیل گستردگی بیشتر ارتباطات و تبادلات جهانی و نیز ابزار و وسایل مورد نیاز خلق آثار هنری و هم‌چنین رشد اقتصادی و رفاهی مردم، بیشتر مورد توجه قرار گرفت و آثار هنری به خصوص در زمینه نقاشی از آثار کلاسیک فاصله گرفت و به سمت هنر پست‌مدرن و تأثیرپذیری از کشورهای دیگر حرکت کرد. این مسأله در بررسی عمیق‌تر در واقع در نتیجه تغییرات صورت گرفته در وضعیت سیاسی و هم‌چنین تغییرات در سیاست‌های فرهنگی و روابط خارجی بوده است. هنر عمومی نیز متأثر از این تغییرات، روند کاملاً متفاوتی از دهه‌های گذشته را یافت .

کشمکش سنت‌گرایان و اصلاح‌طلبان در حمایت از هنر، هم‌چون منازعه میان سلایق طبقه متوسط قدیم و جدید بود. سنت‌گرایان با طرح هنرهای به‌هنجار در پی سوژه‌هایی برآمدند که از نظر مضمون غیرانتقادی و از نظر فرم به هنرهای کاربردی و صنایع دستی نزدیک باشند و اصلاح‌طلبان با طرح هنرهای جدید در پی سوژه‌هایی بودند که از نظر مضمون انتقادی و از نظر فرم غیرکاربردی و انتزاعی باشند. مفاهیمی چون جهانی شدن، تهاجم فرهنگی، تساهل فرهنگی و برنامه‌هایی چون ممیزی، نظارت استصوابی، امر به معروف و نهی از منکر و حوزه عمومی و خصوصی مسائل کشمکش گفتمانی شدند. مساله اینترنت و دیگر رسانه‌های نوظهور از جمله منازعات گفتمانی بود. پدیده‌های نوظهور به مرزهای منازعه میان نسل قدیم/ نسل جدید، مردانه/ زنانه، روستایی/ شهری، طبقه متوسط جدید/ طبقه متوسط قدیم، محافظه‌کار/ اصلاح‌طلب و در نهایت ایده‌آلیسم/ رئالیسم تبدیل شدند. رئالیسم انتقادی در عرصه هنر نیز با جست‌وجوی معناگرایی و مفهوم‌پردازی، جریان تازه‌ای را در برابر معنویت‌گرایی مذهبی دنبال کرد (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۴ - ۲۱۷).

هنر عمومی در گفتمان اصلاحات

در نیمه دوم و در سال‌های پایانی دهه ۷۰، ترکیب گفتمانی مجدداً تغییر می‌کند و گفتمان اصلاح‌طلبی با دال مرکزی مردم‌گرایی با دریافت مشروعیتی از پایین به بالا، تبدیل به گفتمان مسلط سیاسی می‌شود. در همین زمان نیاز عمومی برای تغییر شرایط فرهنگی افزایش می‌یابد و مطالبات مردم از حوزه اقتصاد به حوزه فرهنگ تغییر کرده و در شعارهای دولت اصلاحات متجلی می‌شود (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۸۹). این دوران نقطه عطف انتقال قدرت از طبقه متوسط قدیم به طبقه متوسط جدید و تغییر ارزش‌های فرهنگی سنت‌گرایانه و روستاگرایانه به ارزش‌های فرهنگی شهرگرایانه بود. به‌طوری‌که مردم به حاکمان مشروعیت می‌بخشند و دال مرکزی آن مردم‌سالاری است.

تلاش برای تشکیل یک جامعه مدنی و گشودن ایران به بقیه جهان بود که «گفتگوی میان تمدن‌ها» نامیده شد، برنامه ایدئولوژیک بازسازی گفتمان انقلابی تصویری بود. احیای موزه‌های دولتی و افتتاح صدها گالری خصوصی هم‌زمان با پروژه‌های زیباسازی شهری ، ایجاد صدها پارک محله در مراکز شهری و تبدیل سنت نقاشی دیواری انقلابی از یک هنر تبلیغاتی سیاسی به یک سبک زیباشناسی، فانتزی و بازیگوشانه بود. خیابان‌ها و ساختمان‌ها که میدان نبرد تصویری بود با زیباسازی شهرها معنای دیگری به خود گرفت. از پاک‌سازی تا بازسازی و پس از آن زیباسازی ، انواع روش‌های ارتباطی بین هنر و سیاست و گفتمان‌های سیاسی و تصویری ایجاد شد (Gerigor, 2014: 95).

جنبش‌های جدید راه را برای ظهور گفتمان‌های تازه در هنر ایران هموار می‌کنند. یکی از پیامدهای مستقیم ناشی از گشوده شدن مرزهای فرهنگی، ظهور و توسعه گفتگوی هنری و فرهنگی با جهان خارج بود. این برای هنرمندان موفقیتی محسوب می‌شد که شانس آن را داشته باشند به تجربه درآمیختن و ترکیب بیان‌های جدید با

زبان‌های نوآورانه، که اتفاقاً توسط نهادهای هنری رسمی آن دوران به حاشیه رانده شده بودند، دست بزنند. هم‌چنین سرآغازی برای ظهور ابزارها و رسانه‌های تازه‌ای از بیان بصری، هم‌چون ویدیو، چیدمان و نمایش‌گری و نیز پیدا شدن نسل جدیدی از هنرمندان است، که دغدغه آن‌ها بیش از همه معطوف به معرفی خودشان، درون جامعه‌ای است که در معرض تغییرات سریع و بنیادی (افراطی) قرار دارد، تا تأیید و تصدیق هویت مشترک. اکنون دغدغه و وسواس این به اصطلاح نسل سوم، عمدتاً تحت عنوان «بین‌المللی بودن» شرح و تعریف می‌شود. این تغییرات ریشه‌ای، در قلمروهای گوناگون حیات، سیاست و فرهنگ ایرانی پس از انقلاب، عمیقاً بر شکل‌گیری هنر عمومی ایران تأثیر گذاشته است.

گفتمان اصلاح‌طلبی و نقاشی دیواری

فضای هنرهای تجسمی کشور متأثر از گفتمان‌های حاشیه‌ای، هم‌چون گفتمان فمینیسم و گفتمان هنر پسااستعماری بود. گفتمان‌های حاشیه در این دوران بر گفتمان مرکز غلبه یافتند و زبان انتقادی‌شان نسبت به هنجارها یا بی‌اعتنایی‌شان نسبت به معیارها جریان‌های تازه‌ای را در هنر شکل داد (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۶۰). رئالیسم نیمه اول دهه ۱۳۸۰ خود را کاملاً در برابر ناتورالیسم محافظه‌کار و نقاشی آبستره دهه ۱۳۷۰ و ایده‌آلیسم دهه ۱۳۶۰ قرار داد. پرداختن به امور روزمره و معمولی در آثار نقاشی، از یک‌سو نوعی مقابله‌جویی با آثار نمادین و مضمون‌گرایانه در آثار آکادمیک و رسمی بود و از سوی دیگر به فرد و خاطره‌ها و جهان زیست روزمره اشاره داشت. «نمایش اشیاء و امور روزمره زمینه را برای نوعی رئالیسم اجتماعی جدید در آثار نقاشان پدید آورد» (نیل‌قاز، ۴۹:۱۳۹۰).

در دهه ۸۰ مناظر شهر تهران نه تنها تحت تأثیر نقاشی دیواری سیاسی، بلکه تحت تأثیر نقاشی دیواری‌های انتزاعی قرار دارد. بر خلاف تبلیغ آشکار یا غیرمستقیم، استفاده هنری از نقاشی دیواری به روشی نسبتاً رایج تبدیل شده بود. هنر معناگرایانه دهه ۸۰، نوع جدیدی از ارتباط با مخاطب را ایجاد نمود.کریستین گروبر، تحلیل جامعی از کاربرد تصویرنگاری در ایران پس از انقلاب ارائه می‌کند و خط سیر اسلامی شدن فضای ایران از انقلاب تا به امروز را نشان می‌دهد و پیشرفت نقاشی دیواری را به‌عنوان یک هنر عمومی معرفی می‌کند. این روند از تصویر بنیان‌گذار انقلاب و دیگر چهره‌ها و موضوعات سیاسی، در نقاشی‌های دیواری مرحله ابتدایی پس از انقلاب غالب بود. با آغاز جنگ ایران- عراق، شهادت به‌عنوان موضوع غالب پدیدار شد و تا میانه دهه ۱۳۸۰ قوی ماند و با آغاز ریاست جمهوری محمد خاتمی ۱۳۷۶، شاهد افزایش موضوعاتی جهت زیبایی‌سازی بودیم که بر نقاشی‌های دیواری با ذهنیت سیاسی موجود در آن زمان غالب شد. اما به‌تدریج در دهه ۸۰ آثار هنر عمومی حس رازگونه و سورئالیستی به ما می‌دهد که مشخصه این نوع کارهای نقاشی دیواری است. این تفسیرهای انتزاعی در مقابل ژانرهای سیاسی قبل قرار می‌گیرد. پالت رنگ هنرمند از رنگ‌های اصلی به رنگ‌های روشن و از واقع‌گرایی به

انتزاع جابجا شده است. تعدادی از آن‌ها توسط زنان نقاش به تصویر کشیده می‌شوند که اغلب اوقات از تصاویر مادرانه استفاده می‌کنند و بُعد فمنیستی، نوعی لحن زنانه را به نقاشی‌های دیواری شهدا که غالباً مملو از مردانگی بود اضافه می‌کنند (تصاویر شماره ۱۶ و ۱۷)

تصویر ۱۶: نقاشی دیواری، حضرت مریم، ادیک بغوسیان، ۱۳۸۵،پارک مریم، خیابان کریمخان، (Gruber, 2008: 15-46)

تصویر۱۷: چیدمان‌های شهری که موجب نشاط در شهر می‌شوند، استقبال از بهار

آثار فیگوراتیو بازنمایی بدن را به مساله مهم تصویری تبدیل کردند؛ زیرا بدن در مرکز مناقشات گفتمان رسمی و غیررسمی قرار داشته است. بدن که از یک‌سو در گفتمان مذهبی با رد جسمانیت انسان و تقدم روح بر تن مورد انکار معنوی بود و از سوی دیگری گفتمان انقلابی با تقدم مفهوم ایثار و شهادت نفی می‌شد، به تازگی فرصت یافته بود که درگفتمان جامعه مدنی با طرح انتخاب‌های فردی و آزادی‌های اجتماعی مجالی برای حضور یابد. از دهه ۱۳۸۰ پرفورمنس و هنر بدنی در فضای تجسمی ایران تجربه شد. پرفورمنس‌ها به مانیفست‌های اجتماعی هنرمندان تبدیل شدند که از زبان بسته و انتزاعی دهه ۱۳۷۰ گذر می‌کردند و رئالیسم نوپدید دهه ۱۳۸۰ را شکل می‌دادند، بدن هنرمند دال مرکز معنا بود. این بار هنرمند برای مقابله با سیاست، با هر آن‌چه داشت به میدان آمد؛ یعنی بدنش. در پرفورمنس بدن در مرکز معنا قرار دارد؛ بدنی که فارغ از نشانه‌ها و قراردادهای اجتماعی در مرکز نظام نشانه‌های جدید هنر است (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۳۱). هنر نقاشی دیواری ساده‌گراتر و انتزاعی‌تر تا میانه دهه ۱۳۸۰ پدیدار شد. این نقاشی‌های دیواری جدید به جای روش محزون و فرارئالیست نقاشی‌های دیواری سیاسی در انظار عموم، از حالت تبلیغات‌گرا به هنرمندانه، از حالت واقعی به معنوی، جابجا شده و ارتباط پیام روی دیوار از حالت خودآگاه به نیمه‌خودآگاه تبدیل شده است. این نشانگر مرحله جدیدی از هنر نقاشی دیواری است که مشخصه آن انتزاع و ترسیم اشیای دنیوی هر روزه به‌عنوان روش سیاست‌زدایی کارآمد نقاشی‌های دیواری است (Chehabi &Fotini,2008: 1-13).

هنر عمومی دهه ۸۰ نه تنها از سبک هنر تبلیغاتی گریزان است، بلکه مضامین جدید را به گونه‌ای وارد عرصه هنر کرده که مخاطب را به روشی خلاقانه درگیر می‌کند. نقاشی‌های دیواری‌هایی که یادآور یک زندگی آرام در حومه شهر است و مفاهیم سوررئال را در ذهن تداعی می‌کند، بدین معنی که فضاهای معلق و ایده‌های ناتمام، موجب ایجاد جاذبه متمایز در آثار این دهه می‌باشد. ایجاد فضایی دلپذیر و در عین حال فراهم آوردن امکان «پرواز» برای بینندگان است، تصاویری که توجه رهگذران رابه خود جلب می‌کند اما این کار به شیوه تبلیغات تجاری نبوده و مخاطبان را به تفکر وامی‌دارد (تصاویر شماره ۱۸و۱۹). تماشاگر با رمزگشایی و تفسیر مفاهیم درونی اثر هنری، آن اثر را در تماس با دنیای خارج قرار می‌دهد و بدین ترتیب دِین خود به این اثر خلاقانه را ادا می‌کند»، مخاطب را در امر ساخت معنا دخیل می‌کنند.

تصویر ۱۸: نقاشی دیواری، خنکی، مهدی قدیانلو، ۱۳۹۳، ونک، تهران

تصویر ۱۹: نقاشی دیواری، رویاهای کودکی، مهدی قدیانلو، ۱۳۹۰، جنت‌آباد، تهران

در واقع هنرمند با ایجاد «هتروتوپی» روزمره، از مسائل عادی فراتر می‌رود و او با این کار، امور عادی روزمره را بر هم می‌زند. بدین ترتیب که اشیاء معمولی، ناسازگار و مرموز می‌شوند، پل‌های عابر پیاده به جایی نمی‌رسند و دریا در اتاقی پر از پریشانی گیر می‌افتد. فضاهای هتروتوپیایی از دیدگاه فوکو، فضاهایی هستند که نشان‌دهنده مقاومت سوژه و فرار او از فضای گفتمانی حاکم و به نوعی اعتراض او در برابر قدرت و سعی در ساخت حقیقت است.

مکان‌های هتروتوپیایی، هم‌چون آینه واقعیت‌های جامعه را انعکاس می‌دهند و این انعکاس هم‌چون تصویر شیئ‌ای واقعی در آینه، به نظر غیرواقعی است. این جریان دو گانه، از این حیث که وجهی واقعی به هتروتوپیا می‌دهد با اهمیت است، واقعیتی که واقعیتی دیگر را به وجهی مجازی عینیت می‌بخشد (تصاویر شماره ۲۰و ۲۱).

تصویر ۲۰: نقاشی دیواری قطار زندگی، مهدی قدیانلو، ۱۳۹۳، پارک اوستا، تهران

تصویر ۲۱: نقاشی دیواری اجرا نشده با عنوان سکوت، مهدی قدیانلو

گفتمان اصلاح‌طلبی و مجسمه‌سازی

در دهه ۸۰ با رواج یادمان‌سازی با انواع غیرفیگوراتیو مواجه هستیم که همگی بیانی انتزاعی ـ نمادگرا دارند. آثار یادمانی دهه ۸۰ ضمن تعلق به گرایش اول هنر انتزاعی، نمادگرا نیز هستند که خود در فهم آن‌ها کمک‌رسان است. در حقیقت با تبعیت و بهره‌گیری از عناصر نمادین چه در فرم و چه در رنگ از انتزاع صرف و ناآشنا دوری جسته‌اند، بنابراین کافی است مخاطب قدری با عناصر نمادین آشنا بوده تا بتواند مضمون اثر را درک کند. به‌طور کلی یادمان‌های این دهه با خروج از عینیت واقع‌گرای دوره‌های پیشین که فیگوراتیو بود، به حوزه ذهنیت پا می‌گذارد و خلاقیت هنرمند را سهیم می‌کند. سبک و فرم یادمان‌های دهه ۸۰ ضمن انتزاعی بودن به دلیل بهره‌مندی از عناصر نمادین، نمادگرا نیز بوده و بیانی هندسی دارند. در دهه ۸۰ قدردانی و بزرگداشت شهدای انقلاب اسلامی موضوع مجسمه یعنی یادمان را مشخص می‌کند و از رویکرد کلاسیک دوره‌های قبل، که بر سبک فیگوراتیو و فرم انسانی متکی بود، خارج شده و بیانی جدید از سبک انتزاعی که تا پیش از آن رواج نداشت، می‌یابد. مفهوم جنگ در این دوران با نوعی تفسیر تقدیرگرایانه از جنگ و حوادث و نتایج آن با تأکید بر الگوی عاشورا و تکلیف‌گرایی همراه است؛ تفسیر معنوی از جنگ براساس تکلیف‌گرایی با تأکید بر ارزش‌ها و روایات

انسانی از جنگ. اهمیت ارزش‌های انسانی در دوره دفاع مقدس نقش مهمی در شکل‌گیری رویکرد معنوی ـ ارزشی به جنگ داشت؛ رویکردی که از آن به تأویل‌گرایی و یا تفسیر معنوی از مسائل انسانی جنگ نام برده می‌شود. تفاوت احجام این دهه با دهه ۷۰ که خود تابع سنت حجم‌سازی دهه ۶۰ بوده، انتزاعی بودن آن‌هاست. در نیمه دوم دهه ۸۰ با شماری از احجام غیرفیگوراتیو انتزاعی مواجه می‌شویم که نه یادمان شهدای انقلاب بوده و نه نمادهای انقلابی هستند، بلکه تابع بیان شخصی هنرمند از موضوعاتی کلی است (عادلوند، ۱۶۵:۱۳۹۶). در هنر عمومی دهه ۸۰، نقش مخاطب در بازپس‌گیری و تصاحب و نحوه استفاده از فضا در ارتباط با فعالیت‌های هنری و هنر عمومی پررنگ‌تر گردید و منجر به ارتقاء کیفی فضای دموکراتیک شد. شهری که اغلب به‌وسیله پلاکاردها و پارچه‌نوشته‌ها (که یادآور شعارها و مراسم رسمی است) تصاحب می‌شد اینک در بازپس‌گیری عرصه عمومی از گفتمان رسمی فرهنگ بود . همین خط سیر انتقالی را می‌توان در طراحی و ساخت مجسمه‌های و حجم‌های شهری هنرمندان ایران و ظهور آثار حجمی که به‌جای پایداری و ماندگاری در فرم و ساخت معمولاً ناپایدار، موقتی و زمان‌مند هستند، مشاهده کرد. ظهور مجسمه یا حجم‌هایی که شهر را به بازی و خیابان را به حضور مردم دعوت می‌کنند. گذر از حجم‌های شهری با جسمی سخت و نامیرا به چیدمان تعاملی، تغییرپذیر و موقتی، گذر از مجسمه‌های همیشه پایدار که اشاره به اسطوره‌های آرمانی مطلق دارند به چیدمان‌های موقت و ناپایدار، گذر از تک‌صدایی مسلط به فضای تعاملی و گفتگویی، پرداختن به امور عادی و زندگی روزمره به جای قهرمان‌پروری، از دیگر ویژگی‌های مجسمه‌های این دهه هستند که خاطره‌های جمعی و تجربه‌های زیست‌مشترک را تجسم می-بخشد (تصاویر شماره ۲۲،۲۳،۲۴)(کوثری، ۱۳۹۳: ۲۲۸).

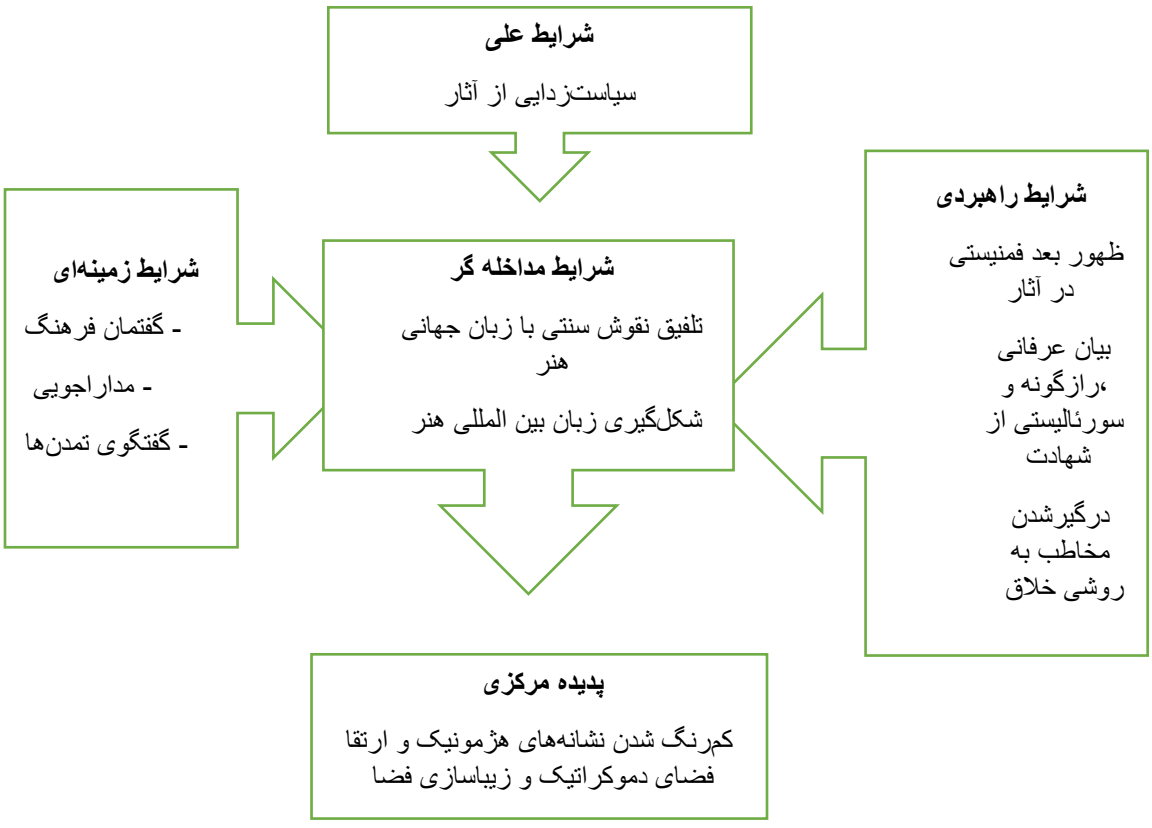
تصویر ۲۲: نمونه مجسمه‌های یادمانی دهه ۸۰

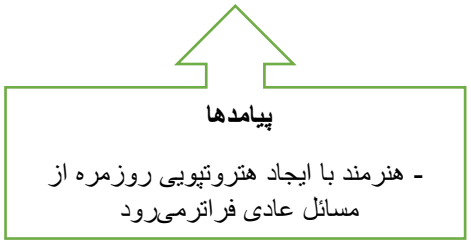
تصاویر ۲۳و۲۴: نمونه حجم‌های موقتی، ناپایدار، تعاملی و فانتزی دهه ۸۰

تحلیل پارادایمی هنر عمومی در دهه ۱۳۸۰

در دهه ۸۰، هنر عمومی به‌تدریج از تصاویر آرمانی (قهرمان‌ها) به تصاویر و نمادهای روزمره و تعاملی (تسهیل‌کننده) در حال تغییر بود؛ رویدادهایی که می‌توانستند فضای گفتمانی را تثبیت‌یافته کنند و سرزندگی عمومی نشاط و شور اجتماعی و گفتمان زیباسازی به‌همراه داشته باشند. این رویکرد از هنر عمومی نتیجه عملکردهای اجتماعی و سیاست‌گذاران فرهنگی برای دموکراتیزه کردن فضا و خواندن هنرمندان را از گوشه آتلیه‌ها به فضای عمومی بود. دولت کارگزار اصلی هنر و عمده سفارش‌دهنده آثار هنر عمومی تبدیل شد. حمایت از هنر نخبه‌گرا و ارتقا فهم عمومی به سبک تازه‌ای از آثار سرخوشانه و بازیگوشانه منجرشد و پرداختن به رویدادهای ساده، دم‌دستی و روزمره بیشترشد.

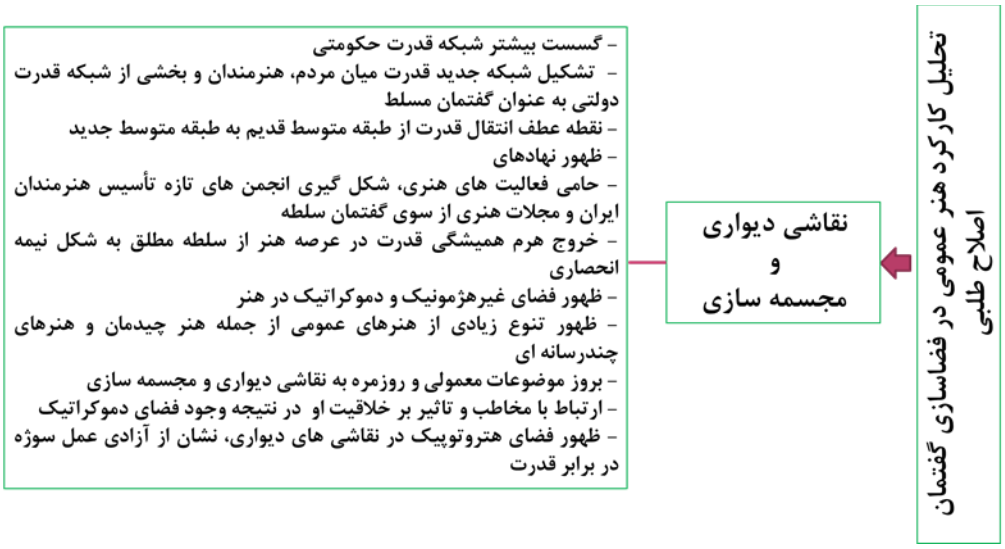
نتیجه کدگذاری سه مرحله‌ای داده‌های گردآوری شده این دهه شامل، ۵۸ مفهوم و ۱۲ مقوله بود که مقوله مرکزی شناسایی شده در کمرنگ شدن نشانه‌های هژمونیک و ارتقا فضای دموکراتیک و زیباسازی فضا آثار هنر عمومی را نام برد. هم‌چنین سیاست‌زدایی از آثار هنری ازجمله شرایط علی، ایجاد فضای هتروپویک از پیامدهای مؤثر و تلفیق نقوش سنتی با زبان جهانی هنر هم‌چنین شکل‌گیری زبان بین‌المللی هنر از شرایط مداخله‌گر در ظهور پدیده مرکزی (کم‌رنگ شدن نشانه‌های هژمونیک و ارتقای فضای دموکراتیک و زیباسازی فضا) هستند.


شرایط علی
سیاستزدایی از آثار
شرایط زمینه‌ای
- گفتمان فرهنگ
- مداراجویی
- گفتگوی تمدن‌ها
شرایط مداخله گر
تلفیق نقوش سنتی با زبان جهانی هنر
شکل‌گیری زبان بین المللی هنر
شرایط راهبردی
ظهور بعد فمنیستی در آثار
بیان عرفانی ،رازگونه و سورئالیستی از شهادت
درگیرشدن مخاطب به روشی خلاق
پدیده مرکزی
کم‌رنگ شدن نشانه‌های هژمونیک و ارتقا فضای دموکراتیک و زیباسازی فضا



نمودار ۱: تحلیل کارکرد گفتمانی نقاشی دیواری و مجسمه‌سازی در فضاسازی گفتمان اصلاح‌طلبی، دهه ۸۰

براساس آن‌چه گفته شد، برای شناسایی روابط قدرت نیاز به شناسایی گفتمان‌های رایج هستیم، به همین دلیل با استفاده از روش کدگذاری ارائه شده در گراندد تئوری در دهه ۸۰ به شناسایی و دسته-بندی مفاهیم و مقوله‌های مهم و گفتمان‌ساز پرداخته شد و در نهایت از طریق آن‌ها تأثیر مناسبات قدرت در هنر عمومی مشخص گردید.



نتیجه‌گیری

جریان هنر عمومی در کشور ما در دوره‌های مختلف متأثر از گفتمان‌های مختلف بوده است و نقش گفتمان-های قدرت در شکل‌دهی به جریان‌های هنری در دوره‌های مختلف متفاوت بوده است. هر دوره با توجه به نوع و تأثیر جریان‌های قدرت نوعی از فضا را خلق و معنا کرده است. با توجه به مطرح شدن مساله گفتمان‌های اجتماعی و زمینه شکل‌دهنده به جریان هنر عمومی، پژوهش حاضر به تأثیر قدرت و مناسبات آن از دیدگاه فوکو، در شکل‌گیری هنر عمومی، پرداخته است. در نظریه فوکو، درک مناسبات دانش و قدرت بدون در نظر گرفتن گفتمان غیر ممکن است. به گمان فوکو، قدرت مانند ظرفیتی برای عمل نیست که در دستان برخی افراد یا گروه‌ها متمرکز شده باشد. در عوض، قدرت نیروی چندظرفیتی است که به‌واسطه مجموعه‌ای متکثر از شبکه‌های اجتماعی به حرکت در می‌آید. قدرت در سراسر جامعه پراکنده و منتشر شده است: قدرت می‌تواند به‌واسطه گفتمان‌های مختلف منتشر شود.

براساس آن‌چه گفته شد، برای شناسایی روابط قدرت نیاز به شناسایی گفتمان‌های رایج هستیم. به همین دلیل با استفاده از روش کدگذاری ارائه شده در گراندد تئوری در هر سه دهه به شناسایی و دسته‌بندی مفاهیم و مقوله‌های مهم و گفتمان‌ساز پرداخته شد و در نهایت از طریق آن‌ها تأثیر مناسبات قدرت در هنر عمومی مشخص گردید. دهه ۸۰ دوران شکل‌گیری لایه‌های بیشتر قدرت و در عین حال ایجاد فضای بازتری برای ظهور گفتمان‌ها و قدرت‌های جدید است. این فضای گفتمانی دارای تنوع در لایه‌های قدرت بود و فضای مطرح شدن نظریه‌های مختلف در عرصه اجتماع و در نتیجه هنر عمومی را ایجاد کرده بود. در این فضای تنوع، رویکردهای متفاوتی و شاخه‌های متفاوت هنر عمومی نیز به خدمت گرفته شد.

هنر عمومی به‌عنوان ایجادکننده فضای عمومی، به‌وضوح در مقولات و مفاهیم به‌دست آمده مشخص است.؛ از جمله بروز پدیده مرکزی مبنی بر زدودن فضای هژمونیک و جاری ساختن فضای دموکراتیک به‌واسطه سیاست-زدایی از آثار و هم‌چنین ظهور گفتمان‌هایی از جمله گفتمان مداراجویی، این مسأله با نگاهی بر تنوع سبک‌ها و گفتمان‌های رایج در آثار هنری نیز مشخص است. تنوع و حضور هم‌زمان رویکردهایی در عرصه هنر که در دوره‌های قبل در پی کسب سلطه در مقابل یکدیگر قرار داشتند و سعی در حذف یکدیگر از مناسبات قدرت داشتند و به طور ویژه تنوع در شاخه‌های هنر عمومی و به‌طور اخص ظهور و کاربرد انواعی از هنر عمومی موقت، که خود به عنوان یکی از نشانه‌های دموکراتیک بودن فضا، از جمله مصادیق عرصه عمومی در فضا و در نتیجه هنر عمومی دهه ۸۰ است. در دهه ۸۰، نقاشی دیواری به‌عنوان اولین شاخه هنر عمومی که مسلط‌ترین و پرکاربردترین آن‌ها در دو دهه گذشته بوده است، از حالت واقعی به معنوی تغییر کرد و ارتباط پیام روی دیوار با مخاطب از حالت خودآگاه به نیمه‌آگاه تبدیل شد. بهره‌گیری از عناصر نگارگری ایرانی، کاربرد خط به‌عنوان میراث هنر اسلامی در

فرم‌های ناب و مدرن، تأکید بر ایماژهای بومی و روستایی از مهم‌ترین مضامین و مفاهیم هنر دهه ۸۰ است که منجر به تولید مقوله تلفیق نقوش سنتی برای باز تولید گفتمان اصالت و هویت فرهنگی برای پیوستن به زبان جهانی شد. از طرف دیگر، گسترش رسانه‌های جهانی این ضرورت را ایجاد کرد که به جای شعارهای منفعلانه در خصوص تهاجم فرهنگی، گفتمان فعال و برنامه محوری به نام مهندسی فرهنگی در پیش گرفته شود و در این راستا قدرت با به‌کارگیری دانش، سعی در ساخت زیرساخت‌های لازم برای گفتمان مهندسی فرهنگی کرد. در این راستا عناوین تازه‌ای هم‌چون هنر مقاومت، پایداری اسلامی و بیداری اسلامی مورد توجه کارگزاران فرهنگی قرار گرفت. هم‌چنین گفتمان هنر با مضامینی چون هنر مقاومت، پایداری اسلامی و بیداری اسلامی مجدداً اما این بار به واسطه فاصله تدریجی هنرمندان و استقلال نسبی آنان از نهادها و میدان‌های قدرت بروز کرد. در خصوص سبک اجرایی آثار مشاهده می‌شود که تحت تأثیر گفتمان سیاست‌زدایی از هنر، نقاشی‌های دیواری رئالیسم نیمه اول دهه ۸۰ خود را کاملاً در برابر ناتورالیسم محافظه‌کار و نقاشی آبستره دهه ۷۰ و ایده‌الیسم دهه ۶۰ قرار داد. پرداختن به امور روزمره و معمولی در آثار این دوران، نوعی مقابله‌جویی با آثار نمادین و مضمون‌گرایانه در آثار آکادمیک و رسمی بود و از سوی دیگر به فرد و خاطره‌ها و جهان زیست روزمره اشاره داشت. این نمونه‌ها شکل-دهنده فضاهای هتروتوپیک به‌عنوان نمودی از مقاومت سوژه برای رهایی از سلطه قدرت و تکنولوژی‌های سیاسی بدن است، مجسمه و حجم‌سازی نیز از مصادیق هنر عمومی در این دهه است. تولید حجم‌های ناپایدار، موقتی و زمان‌مند در مقابل حجم‌های پایدار، حجم‌های فانتزی کودکانه و چیدمان‌های تعاملی ناپایدار به‌جای حجم‌های سخت و نامیرا، پرداختن به امور روزمره به جای قهرمان‌پروری، حجم‌های نماد مقاومت، انقلاب و جانبازی، عبور از تصاویر آرمانی به نمادها و تصاویر روزمره از جمله ویژگی‌های مجسمه‌سازی میادین و عمومی این دهه است. ظهور پرفورمنس یا هنر بدن؛ برای اولین بار و در نتیجه تغییرات گفتمانی و نزدیک شدن به حوزه عمومی در این دهه به وقوع پیوست؛ با این‌که در پرفورمنس بدن در مرکز معنا قراردارد، درگیر شدن مخاطب به روشی خلاقانه و رسیدن به مضامین جدید، در مرکز نظام نشانه‌ای جدید هنر است.

منابع فارسی

- استالابراس، جولین، هنر معاصر بعد از جنگ سرد، ۱۳۸۹، ترجمه بهرنگ پورحسینی، تهران، چشمه.
- اسماگولا،هوارد جی، گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری،۱۳۸۱، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران، نشر دفتر پژوهش‌های تهران.
- دریفوس، هیوبرت، پل رابینیو، میشل فوکو، فراسوی ساخت گرایی و هرمنوتیک،۱۳۷۸، ترجمه حسین بشیریه، تهران، نشر نی.

- عادلوند، پدیده، پایان‌نامه زیبایی‌شناسی مجسمه‌های شهری تهران در دو دهه اخیر (۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹)، دانشگاه الزهرا، ۱۳۹۶.
- فوکو، میشل، دیرینه‌شناسی دانش، ۱۳۹۲، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران، نی.
- کوثری،مسعود، شهر، رسانه و زندگی روزمره، ۱۳۹۳، تهران، انتشارات تیسا.
- معینی‌علمداری، هابرماس یا فرا ملیت و گسترش گستره عمومی،۱۳۸۰ ، فصلنامه راهبرد، شماره ۲۱، ۲۶۱-۲۴۹.
- مریدی، محمدرضا، گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، ،۱۳۹۷، تهران، انتشارات کتاب آبان.
- نیل‌قاز، نسیم، نقاشی رئالیستی معاصر در ایران و شرایط اجتماعی ظهور آن (۱۳۸۸- ۱۳۷۶)، ۱۳۹۰، جامعه-شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، شماره اول، ۳۷، ۷۱-۳۵.
- گئو، کنرک، تحلیل قدرت در اندیشه فوکو، ۱۳۸۲، ترجمه مهران قاسمی، روزنامه‌ی ایران، شماره ۲۱ -۱۵-۶.
- لوکس، استیون ، قدرت، فرانسانی یا شر شیطانی، ۱۳۸۷، ترجمه فرهنگ رجایی، تهران، موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- نصیری‌پور، الهام، ارزیابی الگوی تحلیلی میشل فوکو در مطالعات دینی.،۱۳۹۰، قم، موسسه بوستان کتاب.
- حقیقی، شاهرخ، گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا.، ۱۳۷۸، تهران، آگه.
- خدادادی، رضا، گرایش‌های معاصر در هنرهای شهری تهران، ۱۳۹۴، سازمان زیبا سازی شهر تهران و پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری جهاد دانشگاهی، ۱۹ آبان ۱۳۹۴ (متن سخنرانی).
- دادفر، طیبه، قمری، وحید، میر مرعشی، متین‌السادات، هنر خیابانی و نقش آن در ارتقا کیفیت فضاهای شهری، ۱۳۹۲، اولین همایش ملی و شهرسازی و معماری در گذر زمان.

منابع انگلیسی

- Becker, Christoph, Kolar, G¨unther, K¨ung, Josef and Rauber, Andreas (2007), Preserving Interactive Multimedia Art: A Case Study in Preservation Planning
- bu Bakar, Nur Izzah, Mansor, Mazlina, Harun, Nor Zalina (2014), Vertical Greenery System as Public Art? Possibilities and challenges in Malaysian urban context Aesthetic, social and economic developments
- Cartiere ,W,wills, sh .(2008). The practice Art. London&New York: Routledge.
- Doss, E. (2006). Public art controversy: Cultural expression and civic debate , Monograph, Americans for the Arts. United States, 294-318.
- Gablik, S (1995), 'Connective Aesthetics: Art after Individualism', in Lacy, S (ed.) Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Bay Press, Seattle, Washington, USA.
- Holsworth, MS (2015), Sculptures of Melbourne , Melbourne Books, Melbourne,VIC.

- H.E. Chehabi &Fotini Christia (2008), The Art of state persuasion : Iran’s Post-Revolutionary
- King, L.A. (2004), Democracy and city life, Journal of Politics, Philosophy & Economics, Vol. 3, No. 1, 97-124.
- Landi, P. J. 2012. Public Art - Purpose and Benefits, Exploring strategy in the New England
- Miles, M. 1997. Art, Space and the City, Routledge, London, New York.
- Mitrachea, Georgic (2012), Architecture, art, public space, ELSEVIER, Social and Behavioral Sciences 51 (2012) 562 –566
- Remesar, A. 2005. Urban Regeneration a Challenge for Public Art. University of Barcelona: Department of Psychology-social.
- Sennett, R. 1998. The spaces of democracy, Raoul Wallenberg lectures, Ann Arbor, Michigan, USA: University of Michigan Press.
- Selwood,S(1995). The benefits of public arts : The polemics of permanent art in public places. Policy Studies Institute.
- Gerigor, Talinn.(2014) , Contemporary Iranian Art , From the Street to the Studio : published by Reaktion Books Ltd .
- Ursic, Matjaz (2012), City as a work of art' –Influence of public art in the city
W.CAVES, R (2005), Encyclopedia of the city, Newyork: Routledge
- Zebracki. & C, Cartiere- .Routledge: York Retrieved.), ed. (Z. N Edward. Philosophy of Encyclopedia Stanford The In. Arendt Hannah). 2016.
- Zebracki, Martin, Vaart, Rob Van De and Van Aalst, Irina (2016), Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice, Geoforum 41 (2010) 786–795 Preservation of the Pioneering Artist Community’s Cultural Heritage.