نقاشان معاصر جهان

علی‌اصغر قره‌باغی

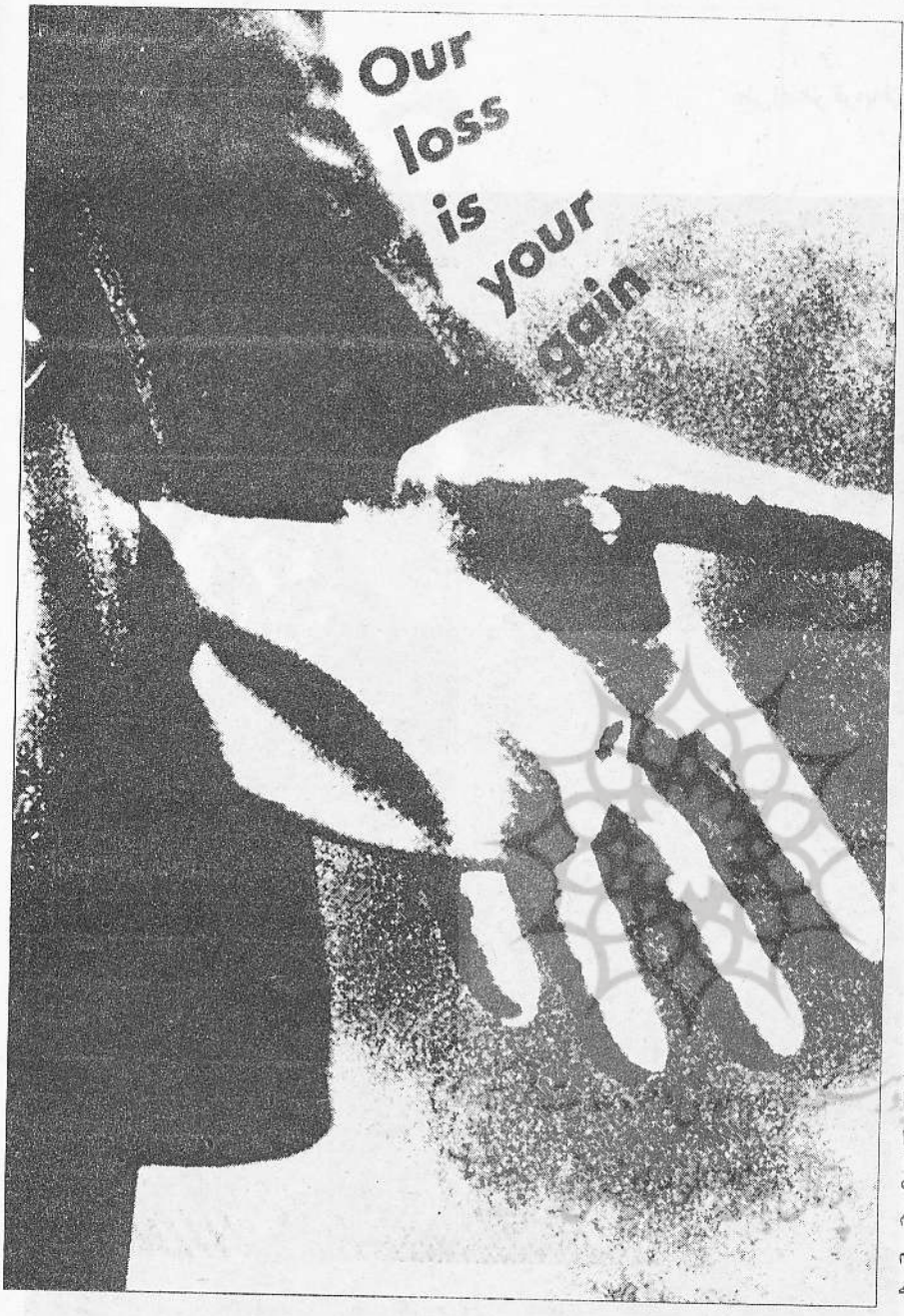
باربرا کروگر
نمایشِ بصریِ صدایِ زن

پست‌مدرنیسم به‌همان شکل که هیچ فرهنگ و هنری را برتر از هنرها و فرهنگ‌های دیگر نمی‌شناسد، هیچ ابزار و رسانه‌یی را هم بر رسانهٔ دیگر ترجیح نمی‌دهد. پست‌مدرنیسم بااز میان برداشتنِ تفاوت‌ها و تأکید ورزیدن بر کیفیت‌ها، عکاسی را هم به‌طور قطع‌ویقین از قلمرو علوم به وادی هنرهای تجسمی کوچ داد و بر قائم‌به‌ذات بودن تصویر عکاسی و حضور آشکار مؤلف انگشت گذاشت. این راه‌یابی به ساحت هنر، همچون انگیزه‌یی توانا، بسیاری از هنرمندان را برآن داشت تا از عکاسی به‌سان یک ابزار بیان مؤثر بهره بگیرند. یکی از عکاسان خوش‌فکری که در این زمینه کار می‌کند و همدلانه به‌مسایل اجتماعی روزگارِ خود می‌پردازد، باربرا کروگر است. کروگر، و شماری از عکاسانی که از او پیروی کردند، بر آن شدند تا با بهره‌گیریِ تازه از این ابزار و راهکارهای انتقادی، باورهای کلیشه‌یی در بارهٔ زن و نقشِ او و مهم‌تر از همه، نحوهٔ تصویر کردنِ او را دگرگون کنند؛ همین فعالیت‌ها بود که سرانجام بخشی از اندیشهٔ فمینیسم را شکل داد. آثار باربرا کروگر نمونهٔ بارز هنری است‌که در عصر پست‌مدرن با بهره‌جویی از رسانه‌های پست‌نقاشانه و آمیزش با متون نظری شکل گرفته و در جایگاهی میان گفتمان‌های بصری و مکتوب و شفاهی قرار می‌گیرد.

باربرا کروگر در سال ۱۹۴۵ به‌دنیا آمد. از نوجوانی به‌طراحی و هنرهای تجسمی عشق می‌ورزید و پس از گذراندن تحصیلات متوسطه به‌دانشکدهٔ هنر رفت اما فقط دوسال در آن‌جا دوام آورد. کروگر هرگز فراموش نمی‌کند که «همین دوسال لطمات جبران‌ناپذیر خود را وارد آورد و تأثیر سوء خود را برجا گذاشت.» کروگر هنوز در کابوس‌های هولناک خود آن لحظه‌یی را می‌بیند که از استادش می‌پرسد:«آیا نقاش می‌تواند از عکاسی و ماژیک هم استفاده کند؟» و استادش در پاسخ می‌گوید: «هر هنرمند ارزنده، دست‌کم ده‌سالی را صرف ساییدن رنگدانه و آماده‌کردنِ رنگ کرده است.» همین پاسخ کافی بود تا کروگر را از هر استاد و هنرکده بیزار کند. کروگر آموزش رسمی را ترک کرد و به‌عنوان طراح و گرافیست به‌کار پرداخت. در بیست‌ودوسالگی در

نیویورک کار می‌کرد و با آن‌که هیچ آموزش منظمی در طراحی ندیده بود و از هیچ کالج و هنرکده‌یی پایان‌نامهٔ نداشت، به‌عنوان گرافیست برای مجلات طرح می‌کشید و روی جلد کتاب تهیه می‌کرد. نگرش درست و ترکیب‌بندیِ سنجیدهٔ عکس‌ها و ایماژها به‌کارهایش گیرایی می‌داد و اسباب موفقیت او را فراهم می‌آورد. روی آوردن کروگر به‌این کار برای گذران معاش بود و هنوز وسوسهٔ عکاسی و بهره‌جویی از ماژیک، مانند صدای پریان دریایی در گوش دریانوردان اولیس، در گوشش صدا می‌کرد؛ سرانجام هم دنبال همین کار رفت، اما نه‌بلافاصله. اول به مجسمه‌سازی روی آورد و چهارسال بعد باالهام‌گرفتن و تأثیرپذیری از ماگدالنا آباکانوویکس، هنرمند لهستانی، به‌ساختن یک سلسله مجسمه‌هایی پرداخت که چندتایی از آن‌ها در ۱۹۷۳ به بی‌ینال ویتنی هم راه یافت. کروگر سال بعد نخستین نمایشگاه انفرادی خود را برگزار کرد. در این روزها خود را به‌عنوان یک نویسندهٔ نسبتا موفق هم شناسانده بود؛ برای مجلهٔ Artforum نقد سینمایی می‌نوشت و در ۱۹۷۴ چندتایی از شعرهایش را در نیویورک خواند.

کروگر افزون بر مجسمه‌سازی به‌یک سلسله کارهای تزیینی هم پرداخت. خودش می‌گوید:«کارهای اولیهٔ من بیشتر در طبقهٔ آثار تزیینی قرار می‌گیرد. اما زمانی که من به‌این کارها پرداختم هنوز مُد نشده بود که بگویند زنان در طولِ تاریخ، هنر خود را از طریق کارهای دستی و تزیینی نشان داده‌اند. ممکن است زنان از موضع و منظر ژنتیکی گرایش و تعلق خاطری به هنرهای تزیینی داشته‌باشند و نشان هم داده باشند که در تزیینات داخلی و بهره‌جویی از تأثیرات بصری بر مردان برتری دارند اما این حکمی است‌که همه‌جا اطلاق و مصداق ندارد؛ چنان‌که خود من‌هم این‌کار را کنار گذاشتم. روی برگرفتن من از هنرهای تزیینی دلایل سیاسی داشت. در همان روزهایی که سرگرم طراحی و کارهای گرافیکی بودم، نویسندگی هم می‌کردم و برخی از فرازها و عبارات را به‌کارهایم اضافه می‌کردم. رفته‌رفته همین‌کار شوری در من برانگیخت و سبب شد تا طراحی و نویسندگی را یکسره کنار بگذارم و به عکاسی بپردازم. از ۱۹۸۱ به‌بعد فقط عکاسی می‌کردم و واژگان و کلام را به‌عکس‌هایم می‌افزودم.» باربرا کروگر در این‌روزهابه‌تبعیدی ناگزیر از نیویورک تن داد و دلیش هم بی‌پولی بود. دوری از نیویورک چهارسال به‌طول انجامید. در این مدت می‌خواند و می‌نوشت و به‌هرگوشه و کنار به‌امید یافتن چیز دندان‌گیری که در شکل‌دادن به‌هنرش نقشی یاری دهنده داشته باشد سرک می‌کشید. می‌خواست هرطور که شده ربط و پیوند میان خودش و هنرش را دگرگون کند. به‌کارهایی تازه‌تر در زمینهٔ تلفیق ایماژ و کلام



زیانِ ما، سودِ شماست ۱۸۳×۱۲۲ سانتی‌متر ۱۹۸۴

پرداخت و باتجربیاتی که از کارهای طراحی و گرافیک، به‌هم آورده بود به‌ترکیب‌بندی‌های نوتر روی آورد. اکنون به‌تجربه آموخته بود که چگونه ایماژ و واژگان را برای پدیدآوردن تأثیراتِ بصریِ بیشتر به‌هم بیامیزد و در عینِ رعایتِ اقتصادِ ایماژ و متن، رهگذران را به‌توقف و تأمل وادارد. یکی دیگر از انگیزه‌هایی که کروگر را به‌این کار می‌کشاند، ایمان بی‌خدشهٔ او به ضرورت پدیدآمدن دگرگونی‌های ریشه‌یی در روابط اجتماعی به‌ویژه مسایلِ زنان بود و می‌خواست کارش در ایجادِ این دگرگونی سهمی هرچند ناچیز داشته باشد. اعتقاد یافته بود که آمیزهٔ کلام و ایماژ از توان بصری و مفهومی بیشتری برخوردار است و می‌تواند به‌تماشاگر نشان دهد که کیست، چه می‌خواهد باشد و چه خواهد شد. به‌بیان دیگر، اعتقاد یافته بود که قرائتی که مردم از آمیزهٔ کلام و ایماژ دارند با قرائت‌های دیگر تفاوت بسیار دارد.

کروگر هرگز پنهان نمی‌کند که از جهان تبلیغات به‌وادی هنر گام گذاشت و از ۱۹۸۱ به‌سبک و سیاقی که امروز با آن هویت یافته است روی آورد. شگردهایی که در تهیهٔ پوستر و تبلیغات به‌کار می‌بست همه در پیوند

باربراکروگر، سکوت من آسایش تو است، ۱۹۸۱

با اهمیت القای احساس و معنا در لحظاتِ پادرگریز بود و بعدها همین تجربیات را در انتخاب ایماژها و سبک‌وسیاق هنری و اجرای فی‌البداهه به‌کار گرفت. عکس‌های سیاه و سفید جان‌دار و پرمایه را از پوسترها و عکس فیلم و هرجای دیگر که دستش می‌رسید می‌برید و آن‌ها را با برخی از فرازها و متون کوتاهی که آن‌ها را هم از مجلات و روزنامه‌ها بریده بود می‌آمیخت. ایماژهایش اغلب تکه‌تکه بودند و متن به‌سان یک برچسب به‌آن‌ها افزوده شده بود. هر تکه را در یک قاب‌بندی قرمز می‌نشاند و وانمود می‌کرد که کالایی ارزنده و فروختنی را عرضه می‌کند.

بخش عمدهٔ هنر کروگر در پیوند با عکاسی است و عکاسی هم به‌سبب توانایی ثبت واقعیت، همیشه از توانِ تأثیرگذاریِ بیشتری نسبت به ایماژهای گرافیکی برخوردار بوده است. کروگر معتقد است‌که دقیق‌بودن و مستند بودن، عکس را کپیِ زندگی جلوه می‌دهد و آن‌را از قدرتی برخوردار می‌کند که استوار بر واقعیتِ مرگ است. بخشی از این واقعیت که عکس می‌تواند پس‌از مرگ و نابودیِ مضمون به‌زندگی ادامه دهد، ریشه در زندگی انسان و رویارویی مداوم با مرگ دارد؛ عکس یادآور این رویارویی ازلی و ابدی است.

آغازِ کار حرفه‌یی و شهرت کروگر همزمان با شهرت دیوید سالی، جولیان اشنابل، شری لوین و راس بلکنر بود که با این آخری دوستیِ ناگسستنی دارد. کروگر نخستین نمایشگاه انفرادی خود را در ۱۹۷۴ برگزار کرد اما تا سال ۱۹۸۲ همچنان در گمنامی می‌زیست. در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل ۸۰، شماری از هنرمندان، چه‌مرد و چه زن، کوشیدند تازبان را از کانون نظام پدرسالارانهٔ حاکم بردارند و با تمهیدات گوناگون، به‌شیوه‌هایی که ایماژها را زیر سیطرهٔ رمزگان فرهنگی برده و همیشه زنان و اقلیت‌ها را «دیگران» معرفی کرده است اشاره کنند. برخی از این راهکارها فمینیستی بود و برخی دیگر در گفتمانِ کلیِ پست‌مدرنیسم می‌گنجید. کروگر می‌خواست با بهره‌جویی از این فرصت و زمینهٔ مساعدی که فراهم آمده بود، ساختارِ نگرش به‌ایماژ و مصرفِ ایماژ را دگرگون کند. تکه‌هایی از متن را کنار ایماژ می‌گذاشت و زبانِ مسلطِ رسانه‌یی و تبلیغاتی را واسازی (دیکانستراکت) می‌کرد. باربرا کروگر هم مانند جنی هولزر معتقد بود که در فرایند نقد یک سنت، می‌باید از واژگان و رمزگانِ همان سنت استفاده کرد. کروگر و جنی هولزر در دههٔ ۱۹۸۰ هم فضای گالری‌ها و موزه‌ها را برآشفتند و هم فضای شهر و خیابان را. کروگر با بیل‌بوردهای خود و هولزر با پوسترهایی که پیام تند و صریح آن رهگذران را به‌توقف و تأمل وامی‌داشت، آب در خوابگه مورچگان می‌ریختند. موفقیت آن دو سبب شد تا بسیاری از هنرمندانِ دیگر نیز به‌نقش زنان و ثبت مبارزات فرهنگی و اجتماعی آنان بپردازند. این آغازگاهِ ارائهٔ ایماژ «واقعی» و «مثبت» زن از طریق بازنمایی به‌حساب می‌آمد اما در رویارویی با اندیشه‌های متناقض، دیر نپایید. در همان دهه، گروه‌های دیگر با مطالعه و تحلیل روش‌های تولید معنا، این اندیشه را رواج دادند که ایماژِ واقعی هرگز وجود نداشته و نگاهِ هنر کروگر یک‌سره معطوف به جنسیت بوده است. گفتند که کروگر و پیروان او می‌خواهند به‌هر ترفند و تعبیه‌یی که شده سیطرهٔ زن را به‌جای سیطرهٔ مرد بنشاند. گروهی دیگر، در حمایت از کروگر، آثارش را سیاسی توصیف و ارزیابی می‌کردند اما خود او آشکارا علاقه‌یی نداشت‌که انگ سیاسی یا فمینیستی بر کارهایش زده شود. می‌گفت: «جنون طبقه‌بندی، بسیاری از کارها را در انزوا قرار می‌دهد، از گفتمانِ تصویرسازیِ معاصر دور می‌کند و اغلب به‌بیراهه می‌کشد.» کروگر در گفت‌وگویی با جین سیگل می‌گوید: «اغلب کارهای هنری از پاره‌یی جهات در پیوند با مکانی است که هنرمند در آن‌جا به‌دنیا آمده و ملهم از عواملی است که از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. رنگ پوست، جنسیت، و تمام آن‌چه امروز بی‌محابا از انسان دریغ شده، در شکل‌گیریِ هنر نقش دارند. زمانی دراز گذشت تا من سرانجام توانستم خودم را

هنرمند بنامم و راه و رسم هنرم را پیدا کنم.» کریک اوئنز بر آن است‌که کروگر کلام و تصویر را به‌هم می‌آمیزد و از تماشاگر می‌خواهد که رمزگان آن را پیدا کند، پیام آن‌را دریابد و از این راه نگرش و اندیشهٔ عادت‌زدهٔ خود را تغییر دهد. اما خود کروگر مسأله را پیچیده‌تر از این حرف‌ها می‌داند و برآن است‌که امروز رسانه‌های گروهی، و در رأس آن‌ها تلویزیون، هم همین‌کار را می‌کنند اما کارشان سوق دادنِ مردم به‌سوی بی‌اعتنایی است. تلویزیون بیش از هر زمان دیگر گیرایی دارد اما مردم به‌تلویزین نگاه می‌کنند بی‌آن‌که آن را به‌بینند؛ تلویزیون نهاد و صنعتی است‌که چشم‌ها را به‌نابینایی عادت می‌دهد.

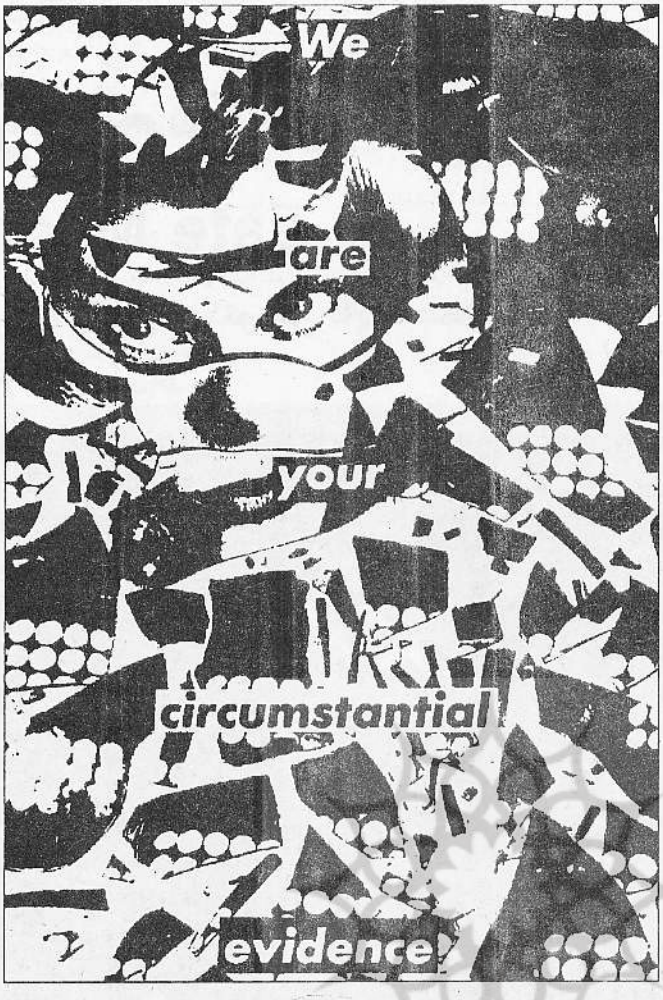
واقعیت آن است‌که هر یک از آثار کروگر نوعی بیانیهٔ تصویری دربارهٔ واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی جهان امروز، به‌ویژه امریکااست. آثارش از موضع و منظرِ زنان، به‌اعتبار صراحت سیاسی و تعبیروتفسیر ایدئولوژیکی و به‌طور کلی مسایلی که به‌آن اشاره دارد، یک‌آب شسته‌تر و رادیکال‌تر از بسیاری از نقاشان دیگر است. کروگر واژگان خود را با ایماژهای ساختگی می‌آمیزد، به آن‌ها کیفیتی دورگه می‌دهد و به‌شکل شعارهای ساختگی دربارهٔ هویت‌های دستکاری شده به‌تماشا می‌گذارد. اساس کارش را بر پاره‌یی دخالت‌های نشانه‌شناختی استوار می‌دارد که ذهن با اطلاق و انطباق آن‌ها معنا و پیام را در می‌یابد. کروگر می‌خواهد به‌این طریق نقاب از چهرهٔ کریه مصرف‌گرایی کاپیتالیسم بردارد و نه‌تنها نقشِ تباه‌کنندهٔ قدرت در جوامع مردسالار را برملا سازد بلکه نقشِ مخربِ رسانه‌های همگانی در کلیشه‌یی کردن و به‌ابتذال کشاندنِ حضور و هستی زنان را نیز نمایان کند. کروگر با بهره‌جویی از راهکارِ مال‌خود کردن که یکی از راهکارهای پست‌مدرنیستی است، رمزوراز هنر اصیل و بی‌مانند را انکار می‌کند و به‌نوعی نقد ماتریالیستی که نوک تیز آن به‌طرف سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی گرفته شده است هستی می‌دهد. کروگر در آثار خود به‌زمان و مکان معینی اشاره نمی‌کند؛ مبارزات بومی، موارد اجتماعی، روابط کارفرمایان و کارگران، هویت‌های بومی و ملی، تبعیض و جنسیت، همه در کارهایش نقش دارند و می‌گوید:«وقتی که کسی به‌نمایندگی از دیگران حرف می‌زند، باید آن‌چه می‌گوید منتقدانه و حساب‌شده باشد.» البته کار آسانی هم نیست.» کروگر،

باربرا کروگر، هر وقت کلمهٔ فرهنگ را می‌شنوم، دسته چکم را در می‌آورم، ۳/۵×۱/۵متر ۱۹۸۵

معمولاً زن را بنا بر میثاق‌های کلیشه‌یی و عوامانه، در حالت‌های ساکن، بی‌حال و رمق و در انتظار نگاهِ خیرهٔ مردان نشان می‌دهد. می‌خواهد با این تمهید به‌راه و روش‌هایی که در تاریخ هنر برای نمایشِ زن به‌کارگرفته شده و او را به‌عنوان مضمونی گذرا و بی‌اهمیت در یک نظم پدرسالار نمایانده است انگشت بگذارد. کروگر درگفت‌وگویی در ۱۹۸۴ در شهر بن گفت:«دلنگرانی من در مورد آن که حرف می‌زند و آن‌که خاموش است به‌یک اندازه است. همیشه به‌کارهایی فکر می‌کنم که مخاطبانِ عام آن در سراسر جهان در شرایط مادیِ لجام گسیخته و ستمگری و بی‌عدالتی‌های اجتماعی زندگی می‌کنند.»

باربرا کروگر با سیال کردن مداوم مرزهای میان هنر متعالی و هنر عوام، بر پذیرش شرایط پست‌مدرن امروز تأکید می‌ورزد و نشان می‌دهد که در شرایطی از این‌گونه، دست‌یابیِ بی‌واسطه به‌واقعیت از محالات است و حتی فکر کردن به آن نمی‌تواند به‌چیزی جز خوش‌خیالی تعبیر شود. انسانِ امروز فقط از طریق بازنمایی با جهان آشنا می‌شود و همواره نگاه او به‌ساحتی وارد می‌شود که به‌کلی بیرون از قلمروهای مألوف و مأنوس قرار دارد. آثار کروگر نمایشِ بصری این واقعیت است‌که اگرچه خودِ واقعیت یک بازنمایی است، اما تأثیرات آن در گروِ قدرتِ گفتمان‌هایی است‌که پیرامون ایماژها را احاطه می‌کنند و سمت‌وسوی تأثیرات آن را معین می‌دارند. کروگر بر آن است‌که وظیفه و تعهد هنرمند، دست‌بردن در نشانه‌های موجود است نه تولید اشیای تازه و به‌سبب همین اندیشه‌ها هم هست‌که برای خود جایگاهی در گفتمان‌های فرهنگی معاصر پیدا کرده است. در آثار کروگر، در شکاف و فاصلهٔ میان ایماژ و کلام، میان شئی و فیگورِ توهمی، و میان صداهای متناقض، گاه به‌تلویح و گاه به‌تصریح فضایی هم برای مداخلهٔ ذهنیت زنانه پدید می‌آید و در آن صدای زن شنیده می‌شود. این همان ذهنیت و صدایی است‌که همیشه انکار شده است. در اغلب کارهای کروگر، «ما» اشاره به‌زنان دارد و «شما» اشاره به‌مردان. افزون بر این آثارش سرشار از نشانه‌های دوگانی است: من-تو، ما- شما، طبیعت - فرهنگ، ساکت ـ فعال و... آن‌چه کروگر تولید می‌کند شکلی فشرده و گزاره‌مانند دارد و در واقع نوعی به‌پیش‌زمینه آوردنِ ابزار بازنمایی برای چیرگی بر توهم‌های خنثی و پرده برگرفتن از جاذبه‌هایی است‌که قدرت و اختیارات بر اساس آن بنا شده است. به‌بیان دیگر برای ساختن یک «خویشتن» دربرابر دیگران است.

کروگر عکس‌های خودرا به‌اندازه‌های باورنکردنی بزرگ می‌کند و عکاسی را از دامچالهٔ سنت‌ها و



باربرا کروگر، فتومونتاژ، ۱۸۳×۱۲۲ سانتی‌متر، ۱۹۸۴

میثاق‌هایی که هنوز چیزی نگذشته به‌آن شکلی کلیشه‌یی و خنثی داده‌اند رهایی می‌دهد. سیاه و سفید بودنِ عکس‌ها کارکرد آن‌ها را به‌عنوان متنی که باید خوانده شود دوچندان می‌کند و بر طبیعتِ زبانِ بازنمایی تاکید می‌ورزد. کروگر از چارچوب و قاب‌بندیِ قرمز پیرامون عکس‌ها تنها به‌عنوان ابزار محدود کنندهٔ فضا استفاده نمی‌کند بلکه با این ترفند، نگاه را به‌ژرفایی مسأله‌ساز می‌کشاند. مرادش اشاره‌کردن به‌رفتارهای کلیشه‌یی است‌که از طریق آن تولید معنا شکلی ثابت و ایستا به‌خود می‌گیرد و ماهیت چندوجهی آن به‌تعداد معینی از دلالت‌یاب‌ها که می‌باید در جوامع مردسالار معادل‌های حقیقت تصور شوند کاهش می‌یابد. آثار کروگر این گفتمان را مطرح می‌کنند که رابطهٔ مبتنی بر جنسیت و ربط و پیوند آن با زبان، ساختار اصلی و مهارکنندهٔ پدرسالاری را هستی می‌دهد و همیشه هم از همین راه کوشیده است تا زن را سرِ جای خودش بنشاند. □

منابع:

- Archer, Michael."Art Since 1960", Thames and Hudson, London, 1997
- "Art Talk", ed. Jeanne Siegel, Da Capo, New York, 1988
- "Art After Modernism", ed. Brian Wallis, The New Musumof Contemporary Art, New York, 1996
- Chadwick Whitney, "Women, Art and Society", Thames and Hudson, London, 1992
- Dickhoff Wilfried, "After Nihilism", Cambridge University Press, 2000
- Heller, Nancy. "Women Artists", Abbeville Press, New York, 1991
- Pollock, Griselda. "vision and Difference", Routledge, London 1993
- Weale, Nigel. "Postmodern Arts", Routledge, London, 1995