پسامدرنیسم و هنر

کالین تراد
بهار رهادوست

پسامدرنیسم به‌مثابه ابزاری برای نقد برخی از ویژگی‌های هنر نو در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ پدید آمد و دست کم شش روایت گوناگون از آن نقل می‌شود: ۱. پسامدرنیسم با دفاع از منحصر به فرد بودن اجتناب‌ناپذیرِ هنر والا و اقتدار انتقادی آن (که نقاشی‌های تاریخی ـ اسطوره‌ای آنزلم کیفر مصداق آن است) در برابر قدرت فراگیر رسانه‌های جمعی مقاومت می‌کند؛ ۲. این جریان فکری عملاً از فرهنگ عامیانه استقبال می‌کند و درصدد است با بهره‌گیری از فنون و فن‌آوری‌های رسانه‌ای (که در نقوشِ کولاژِ دیوید سال بازنموده شده)، از نخبه‌گرایی فرهنگ والا بگریزد؛ ۳. پسامدرنیسم می‌کوشد به امیال و آرزوهای آن دسته از گروه‌های اجتماعی و فرهنگی که فرهنگ والا آن‌ها را به حاشیه رانده یا نادیده گرفته، تجسم بخشد (مطالعات نظریِ ماری کلی، نقاش فمینیست، مؤید این دیدگاه است)؛ ۴. پسامدرنیسم ناظر به مجموعه آثار نقیضه‌پردازانه و طعن‌آمیزی است که عمیقاً به ماهیت تجربه‌ی انسان معاصر می‌پردازند تا نشان دهند واقعیت در فرایندهای وانمودگر صنایع ارتباطی و رسانه‌های الکترونیکی ادغام شده است (نمونه‌های آن را در آثار پیتر هالی، پایه‌گذار هنر مفهومی هندسی جدید یا Neo-Geometric Conceptualism می‌توان یافت)؛ ۵. پسامدرنیسم عمل و تجربه‌ای انتقادی است که مصرف را فرایندی پوچ و در عین حال سازنده در چشم‌انداز اجتماعی ما می‌داند (تصاویر باربارا کروگر که در آن از تکنیک مونتاژ عکس استفاده شده مؤید این روایت است)؛ ۶. پسامدرنیسم وجهی از هنر بازنماییِ مردمی است که قطعاً به‌لحاظ ارزش‌ها و جذبه‌هایش ضدمدرنیست است (مانند تابلوهای مدرن مبتنی بر عکس ژیلبرت و جورج).

این روایت‌های چندگانه از پسامدرنیسم هنرمندان را قادر ساخت تا ماهیت اقتدارآمیز مدرنیسم را

به باد انتقاد بگیرند، به تغییر مسیر هنر و گسترش تولیدات هنری بپردازند، و با رویکردی جامع‌تر از فرهنگ و کالاهای فرهنگی [برای خلق آثارشان] بهره ببرند. در نتیجه بسیاری از هنرمندان و منتقدان در این تنوعِ دیدها و سبک‌ها شواهدی یافتند که از «انرژی‌های» تازه‌ی فرهنگی حکایت می‌کرد. اما آیا می‌توان در این «انرژی‌ها» اثری از تلاش برای رویارویی با منظر اجتماعی پسامدرنیته مشاهده کرد؟ و اگر چنین است آیا پسامدرنیسم هنری درباره‌ی جنبه‌های جدید اقتصاد کار، اقتصاد تفنن و اقتصاد مصرف نظری دارد و درباره‌ی اجتماعی که در آن قواعد بازارهای اقتصادی و در نتیجه گردش سرمایه تغییر کرده، خصوصی‌سازی به‌شدت رشد کرده، تقسیم کار بین‌المللی شده، نظام‌های تولیدِ «انعطاف‌پذیر» و فرهنگ‌های تولیدِ تخصصی به وجود آمده و فعالیت‌های تبلیغاتی «سفارشی» حضوری دائمی و فراگیر یافته حرفی برای گفتن دارد؟ آیا می‌توان از الگوهای متفاوت پسامدرنیسم سخن گفت و پسامدرنیسمی را که می‌کوشد در برابر پسامدرنیته مقاومت کند، از پسامدرنیسمی که پسامدرنیته را می‌پذیرد متمایز کرد؟ آیا می‌توان بین پسامدرنیسم مخالف و پسامدرنیسم التقاطی تفاوت قائل شد؟ و چنانچه این تقسیم‌بندی ممکن باشد از اَشکالِ «خوب» و «بد» هنر سخن گفت؟ برای پرداختن به این موارد به مباحث اواخر دهه‌ی ۷۰ و دهه‌ی ۸۰ درباره‌ی مدرنیسم بازمی‌گردیم. نقدهایی که درباره‌ی مدرنیسم نوشته می‌شد علی‌رغم تنوع اشکال، همگی بر این باور تأکید می‌کردند که مدرنیسم از سه ویژگیِ بازدارندگی، نگاه سرد، و بی‌احساس نسبت به واقعیت و خودسالاری برخوردار است و با استعاره‌هایش خود را محکوم می‌کند. بنابراین پسامدرنیسم در تقابل با ماهیت خودابطالیِ مدرنیسم توانسته از طریق بازآرایی تمثیل و نقیضه و نقل روایی در احیای هنر ایفای نقش کند. پسامدرنیسم در هنرهایی چون اینستالیشن، عکاسی، نقاشی و مجسمه‌سازی مورد بررسی منتقدانی چون چارلز جنکز، هال فوستر، روزالین کراوس، داگلاس کریمپ، کریگ اونز، بنیامین بوکلو و آکیله بونیتولیوا (که براساسِ نوشته‌های دریدا، فوکو و بودریار همگی از استادان مسلم‌اند) قرار گرفته است.

آیا خط‌کشی بین مدرنیسم «یک‌پارچه»، «جهانی» و «بسته» و پسامدرنیسم «متنوع»، «کثرت‌گرا» و «باز» که در روایت معروف جنکز از هنر نو مشهود است، کاملاً درست است؟ این پرسش مهم است چون توان نقد و ارزش پسامدرنیسم با انتقاد آن از مدرنیسم ارتباط تنگاتنگی دارد و با بررسی مفصل‌تر و دقیق‌ترِ ماهیتِ این خوانش از تحول هنر مدرن، می‌توان مطلب را دریافت.

در تبیین هنر مدرنیستی انگاره‌ی غالب این بوده که هنر مدرنیستی نوعی هنر «درباره‌ی» هنر است؛ و این در نقاشی به‌معنای کشف تدریجی ذات صوری نقاشی است. زمانی که کلایو بِل منتقد مدرنیست در اوایل این جنبش (۱۹۱۴) اعلام کرد همه‌ی آثار بزرگ نقاشی فرم‌های مهمی در تاریخ هنر به جای گذاشته‌اند، منظورش این بود که این قبیل آثار ارزش‌های خود را داشته و دارند و باید با معیارهای زیباشناسی مورد داوری قرار گیرند. این خوانش مدرنیسم مدعی است که در نقاشی، تاریخ هنر مدرن همان تاریخ خودپالایی هنر است و این خودپالایی از طریق از بین بردن همه‌ی عوامل تأثیرگذار «بیرونی» صورت می‌گیرد تا ما را در شفافیت بکر و بی‌پیرایه‌ی تجرید با فرم محض و

تمام‌عیار روبرو سازد.

این موضع‌گیری که نخستین‌بار توسط کلمنت گرین‌برگ منتقد [بسیار برجسته‌ی] آمریکایی با عباراتی کاملاً فلسفی بیان شد، بعدها اصول اعتقادی مدرنیست‌های کلاسیک در دهه‌ی ۶۰ شد. دیدگاه گرین‌برگ در کتاب نقاشی‌مدرنیستی (۱۹۶۱) این است که مدرنیسم با ایجاد نوعی استقلال بیان، شرایطی را به وجود می‌آورد که در آن هنر ناب پدید می‌آید و این هنر تابع قواعد خاص خود است. در نقاشی این بدان معنا است که اثر «اصیل» با بهره‌گیری از ماهیت مادی خاص خود خلق می‌شود و به این ترتیب گرین‌برگ پیش‌بینی کرد که نقاش مدرنیست روز به روز بیشتر وقتش را صرف سرشت ابزار نقاشی ــ یعنی صاف‌بودن بوم، واقعیت مادی سطح تصویر، درخشش یا تیرگی رنگ انتخاب شده، شکل پایه نقاشی و حضور چارچوب ــ خواهد کرد. هدف این نوع مدرنیسم که با تجربه‌ای درون‌گرایانه شکل می‌گرفت، این بود که با حذف کامل همه‌ی عناصر تزیینی و زینتی تحقق پیدا کند. این ستایش خصلت منحصر به فرد و مقاومت‌ناپذیر مدرنیسم ــ و به‌عبارتی ظرفیت مدرنیسم برای ایجاد ارزش هنری بدون درگیری شدید با مباحث اجتماعی و سیاسی ــ روش غالب شناخت و ارزیابی آثار هنری معاصر شد؛ و گرین‌برگ که نخستین منتقدی بود که اهمیت آثار جکسون پولاک را دریافته بود، مهم‌ترین شخصیتی شد که پس از فروپاشی درونی اکسپرسیونیسم انتزاعیِ اواخر دهه‌ی ۵۰ در ایجاد این انگاره‌ی مدرنیستی ایفای نقش کرد. قابل ذکر است که نقاشان مدرنیست آمریکایی «کلاسیک» این دوره مثل ژول اولیتسکی، دانلد جاد، روبرت موریس، فرانک استلا و دن فلیوین به‌منظور توجیه ماهیت تجربه‌ی هنری‌شان روایت‌هایی از این دیدگاهِ گرین‌برگ را به کار گرفتند.

پیروزی گرین‌برگ در ارائه‌ی نظریه‌ی «هنر مدرن» و این که هنر مدرن را فرایند تحول درونی می‌دانست، نباید ما را از درک این نکته غافل سازد که قضایا به‌همین سادگی‌ها که او می‌پندارد نیست و مدرنیسم از تاریخ پیچیده‌تری برخوردار است. در واقع نباید تعجب کنیم که انگاره‌ی مدرنیسمِ گرین‌برگ، از نظر مکتب‌هایی چون دادائیسم، سوررآلیسم و سازندگرایی که می‌کوشیدند به‌خاطر آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی، هنر و سیاست را به هم پیوند بزنند محلی از اعراب ندارد. در تمام این مکتب‌ها مدرنیسم با شکل و ماهیت «اجتماع مدرن» در ستیز و چالش است: هیچ‌انگاریِ سرمایه‌داری را نقد می‌کند، به شیوه‌های کنترل و هدایت تجربه‌های عادی [مردم] توسط جامعه معترض است، و پدیده‌آورنده‌ی دیدگاه‌های آرمان‌گرایانه‌ای است که در آن هنر با بافت اجتماعی زندگی مدرن هماهنگ می‌شود.

در اواخر دهه‌ی ۷۰ و دهه‌ی ۸۰ نقاشان و منتقدان پسامدرنیست که تماماً اشکال هنر مدرنیستی را در چارچوب نظریه‌ی مدرنیسمِ گرین‌برگ تحلیل می‌کردند با سه راهبرد متفاوت به مخالفت با سنت فرهنگی متعارف پرداختند. این «درگیری‌ها» زمینه را برای این ادعا که پسامدرنیسم جریانی سنت‌شکن و خواهان دگرگونی است فراهم ساخت و انتقادها سه مورد را شامل می‌شد: ۱. ارائه‌ی انواع تجربه‌های متن‌بنیاد که در واقع کاوش‌هایی بنیادستیزانه درباره‌ی موزه‌ها، نگارخانه‌ها،

نمایشگاه‌ها و نهادهای دنیای هنر بودند؛ ۲. تعریف هنرمند در مقام انتقال‌دهنده و اشاعه‌گر هنر غیر ناب اما شفابخش؛ ۳. شناسایی هنر تلمیحی یا وام‌گیرنده به‌مثابه روشی برای اشاعه‌ی نظریه‌ی وحدت و بی‌همتاییِ ابژه‌ی هنری.

انگیزه‌های نهفته در پس این جنبش چیست؟ نخست این که آثار مارسل بروتار نقاش بلژیکی و نیز آثار هانس هاکه، نقاش آلمانی، همگی درصدد نشان‌دادن شگردهای چیدمانی موزه‌ها و نگارخانه‌های هنری‌اند [به‌این معنا که هنرمند با آگاهی از مشخصه‌های فنی و مکانی نگارخانه، کارش را طراحی و نصب می‌کند]. دومین انگیزه مربوط به تصویرسازی‌های جدید آنزلم کیفر، نقاش آلمانی، است که گویی نشانه‌های تاریخ در فضای تند و خشن تابلوهایش فشرده و به‌گونه‌ای نامنتظر تأویل شده است و همین [تاریخی‌کردن]، سرسپردگیِ مدرنیسم به نظریه‌ی «زیبایی حقیقت است» را مورد تردید قرار می‌دهد. سومین انگیزه مربوط به سبک جدید هندسیِ پیتر هالی، نقاش وانمودگر، است که به زیباترین وجه «شمایل‌های» مدرنیستی در آثار پیت موندریان و بارنت نیومن را وام می‌گیرد تا به رابطه‌ی مدرنیسم و نهادهای اجتماعی، فرهنگی، و اقتصادی دولتِ سرمایه‌داریِ مدرن بپردازد.

سه جنبش و جریانی که در بالا یاد شد با هم ارتباط درونی دارند: نخستین جریان به موضوع سازمان‌های دولتی در هنر می‌پردازد. دومی به کیفیت‌های ارتباطی و بیانیِ نقاشی مربوط می‌شود، و سومی جریانِ قدرت در اقتصادی «جهانی‌شده» را مورد بررسی قرار می‌دهد. بنابراین مقاله‌ی حاضر درباره‌ی سه مورد مطالعه‌ی متفاوت خواهد بود که از سه تجربه‌ی یادشده برآمده است.

نخستین مورد، موضوع مورد بحث در هنر اینستالیشن است که در آثار بروتار و هاکه مصداق پیدا می‌کند. در آثار این دو هنرمند باور به ماهیت نابِ ابژه‌ی هنرِ مدرنیستی، و بی‌نیازی این هنر از توضیح موردِ تردید قرار می‌گیرد. آثار بروتار که پس از رخدادهای بنیادستیزانه‌ی سال ۱۹۶۸ شور و حرارت جدیدی [در دنیای هنر] ایجاد کرد درصدد است تا مرزبندیِ موزه‌ها و نگارخانه‌ها [درباره کار نقاش و نگارخانه‌دار و غیره] را که به نوعی حافظ و مروّج صلاحیت و مرجعیتِ نگارخانه‌های هنری است، زیر پا بگذارد. وی که خود را موزه‌ای خیالی ــ یا موزه‌ی هنر مدرن ــ می‌دانست از موضع مؤسسه‌ای فرهنگی به تبیین هنرش پرداخت و توانست با تلفیق دو حوزه‌ی «خلاقیت» و «نقد» هنر را وادار سازد تا علیه شیوه‌های بیانیِ نهادها و سازمان‌ها (که محدودکننده‌ی هنرند) سخن بگوید. به‌تعبیری با نفی تقسیم کار و مرزبندی‌های موزه‌داران، صلاحیت و مرجعیت فرهنگی موزه‌ها و دیگر نهادهای مشابه را به چالش فرا خواند.

در آثارِ هاکه نه‌تنها ابژه‌ی هنری، بلکه نظامی که برای شبکه‌های اجتماعیِ فرهنگ چارچوب تعیین می‌کند و به مدیریت و سازمان‌دهی آن می‌پردازد، اهمیت پیدا می‌کند و به این ترتیب هاکه نهادهای هنر مدرن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. وی با خلق آثاری درباره‌ی رابطه‌ی نگارخانه و شرکت‌های حامی آن‌ها به بازبینی شیوه‌هایی می‌پردازد که براساس آن دنیای سود و سرمایه و تجارت با حمایت‌های فرهنگی به خود مشروعیت می‌بخشد و این پرسش را طرح می‌کند که هنر در

جامعه‌ی مدرن چه هدفی را دنبال می‌کند و در پس این حمایت جمعی چه منافعی نهفته است؟ دو نمونه از این فرایند را در ارتباط با این مطالعه‌ی موردی ذکر می‌کنیم. در ۱۹۷۱ موزه‌ی گوگن هایم نمایش نقاشی‌های هاکه را لغو کرد چون نقاش پیشنهاد برخی از متولیان آن نمایشگاه را مبنی بر حذف چند اثر بحث‌برانگیز نپذیرفته بود. این آثار که عنوان‌شان نظام‌های اجتماعیِ زمانِ واقعی بود شامل نمودارها، نقشه‌ها، و عکس‌هایی می‌شد که از ترکیب‌شان «پلانی» بصری از بازی قدرت بین غول‌های اقتصادی و هویت فرهنگی به دست می‌آمد. «پلان» یاد شده به تفصیل نشان می‌داد که چگونه صاحبان زاغه‌نشین‌ها با ورود به قلمروِ فرهنگ و خرید سهم‌هایی از این قلمرو خود را به شخصیت‌هایی محترم تبدیل می‌کنند و با نشان‌دادن گردش سرمایه‌ی نگارخانه‌داران از حوزه‌ی «شخصی و خصوصی» به حوزه‌ی «عمومی» در نمایشگاه، به این نکته می‌پرداخت که بین انباشت وجوه گوناگون قدرت و پرستیژ رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد.

سه‌سال بعد موزه‌ی وال راف ریچاردز در کُلن از هاکه خواست نمایشگاهی برگزار کند. بار دیگر وقتی یکی از آثارش توجه بینندگان را به موضوع مدیریت فرهنگ در جامعه‌ی سرمایه‌داری جلب کرد، برای حذف آن از سوی مدیران فرهنگی نمایشگاه تحت فشار قرار گرفت. این بار موضوع هنر اینستالیشن هاکه تاریخچه‌ی مفصل تابلوی «یک دسته اسفناج»، اثر مانه، بود که اخیراً موزه از یک کارخانه‌دار محلی خریده بود و در این تاریخچه، رابطه‌ی بین ابژه و شرح تاریخی آن واژگون شده بود: [یعنی بینندگان از تماشای آنچه که بر اثر مانه گذشته بود به درون‌مایه‌ی ابژه‌ی هنریِ هنرمند پی می‌بردند]. «هنر» اینستالیشن مورد نظر، یک سری پانل‌های دیواری بود که هرکدام تاریخ مالکیت اثر مانه را از آغاز خلق تا زمان نمایش در نمایشگاه نشان می‌داد و این توصیف‌های کوتاه زندگی‌نامه‌ای به شرح حال هرمان جی آبز، عضو هیأت امنا و متولی موزه و مالک قبلی اثر مانه، ختم می‌شد. [اتفاقی که رخ داد این بود که] چون آخرین پانل دیواری توجه بیننده را به رابطه‌ی آبز با سیاست‌های صنعتی و اقتصادیِ رایش سوم جلب می‌کرد، مسئولان موزه از هاکه خواستند چیدمانش را برچیند.

در اینجا بین هنر اینستالیشن و دومین مطالعه‌ی موردی ما ــ هنر پسامدرنیستی فراآوانگارد ــ هنر اجرای جوزف بویز قرار دارد که از نوعی معنویت آنارشیستی برخوردار است و نقش واسط این دو هنر [یعنی هنر اینستالیشن نهادستیز و هنر وام‌گیرنده] را ایفا می‌کند چرا که هنر بویز تجسم آگاهی ناب و نیروی پویایی است که به قلمروهای اجتماعی و مادی حیاتی تازه می‌بخشد. در واقع این جست‌وجوی وحدت عرفانی بین خویشتنِ خویش و جهان که ویژه‌ی بویز است وجه مهم اثر معروف‌ترینِ شاگرد او آنزلم کیفر است. کیفر بازتاب صدای خودِ بویز است و همیشه در حال اعلام کیفیت رهایی‌بخش هنر خویش است؛ در حالی که شیوه‌ی بیان پیش‌گویانه‌ی بویز ترکیبی از روایت عرفانی دادابیست‌ها و ماهیت نمایشی هنر صحنه‌ای است، هنر کیفر به رمانتیسم آلمانی رو می‌آورد تا با میراث نگران‌کننده‌ی آن روبرو شود. وی همانند استادش بویز قدرت هنر را شکلی از باروری جادویی می‌داند و سطوح تابلوهایش جنگل‌های متحرکی از نشانه‌ها، زخم‌ها و روییدن‌هاست. این

تکه‌رنگ‌های روی بوم ــ که مرزهای روشنی ندارند، درهم فرو رفته‌اند و غیر قابل نام‌گذاری‌اند ــ همواره با سطح‌ها و فضاها و ریخت‌شناسی‌های تازه‌ای گره خورده‌اند. ظاهراً کیفر اعتبار نقاشی را در ظرفیت آن در ترجمه‌ی روایت با زبان رنگ و مواد نقاشی (که نیروی دگردیسی شدیدی دارد) می‌داند. در این سناریو نقاشی تبدیل به سِحر و جادو می‌شود و رازآمیزی اسطوره‌شناسی توتونیک را برمی‌انگیزد تا با خِردگریزی و بدوی‌گرایی آن روبه‌رو شود. این عدول از «جهان‌گرایی» مدرنیسم والا ویژگی شخصیت‌های مهم دیگری است که در ایجاد این وجه از پسامدرنیسم نقش دارند. در واقع این باور که بازگشت به نقاشی مستلزم بازگشت به اسطوره‌شناسی فرهنگ ملی است، در آثار هم‌وطنان کیفر، یعنی مارکوس لوپرتز و گئورگ بازلیتس که مروج فرهنگ آلمانی بودند، قابل رؤیت است. با این که آنان کم‌تر تحت تأثیر اظهارات غیب‌گویانه‌ی بویز درباره‌ی سرشت هنر قرار می‌گرفتند، همچون کیفر «پسامدرنیسم مبتنی بر بی‌واسطگی» او را (که سرشار از اشکال نمایشی «هنر بدن» بود) به سبک اکسپرسیونیستی خشنی که بین اسطوره و زندگی‌نامه سرگردان است تغییر دادند.

همچنین این دیدگاه که تمامیت رمزآلود هنر موجد دنیای جادویی جداگانه‌ای است، با آثار فراآونگاردهای ایتالیایی ــ یعنی فرانچسکو کلمانته و ساندرو کیا ــ که راه را برای بازگشت به ابزارهای متعارف رنگ و روغن و نقاشی دیواری گشودند بیان شده است. از نظر آکیله بونیتولیوا، منتقد ایتالیایی که قهرمان پیشروِ این سبک است، این «خانه‌بدوش‌ها» [دنیای هنر] با نفی یک‌پارچگی مدرنیسم، هنر «میل» را به وجود می‌آورند که در برابر نیروهای سرکوب‌گر «قانون» به مبارزه برمی‌خیزد. ورود مجدد نقاشی به هنر که واجد عناصر توصیفی و تزیینی است، اولیوا را به بیان این مطلب وامی‌دارد که هنرمندان در عین بنیادستیزی، سنتی‌اند. به نظر او «چنین آثاری عالماً و عامداً عاری از شخصیت‌اند، حالت‌های قهرمانی به خود نمی‌گیرند و یادآور موقعیت‌های خاص نیستند»؛ و به این ترتیب فروتنی اثر «ضعیف» موجب نیروهای «شفابخش» آن می‌شود.

این اندیشه که هنرمند نقش شفاگر معنوی و فرهنگی را ایفا می‌کند یا اثر خلق شده به‌دلیل استفاده‌ی مناسبِ صاحب اثر از منابعِ اسطوره‌شناختی و کلاسیک اصیل است، به نظر هنرمندانی که در ایجاد هنر وام‌گیرنده نقش داشتند و سومین مورد مطالعه‌ی ما را تشکیل می‌دهند، قابل قبول نبوده و با آن مخالفت شد. ویژگی بارز اسطوره‌شناسی رمانتیک فراآونگاردهایی چون شری لوین، سیندی شرمن، پیتر هالی، حییم اشتاین باخ و جف کونز (که همگی در اواخر دهه‌ی ۷۰ و اوایل دهه‌ی ۸۰ به شهرت رسیدند)، خلق آثاری است که در برابر نظریه‌ی مرجعیت فردی [خالق اثر] و خلق هنری مقاومت می‌ورزد ــ به‌جای تکیه به تجربه‌هایی که بناست هنرمند را با اثر هنری یگانه سازد.

در سال ۱۹۷۷ لوین و شرمن زمانی پا به عرصه‌ی هنر گذاشتند که هنر وانمودی‌شان به‌عنوان پیشرفتی تازه در شکل‌گیری زیباشناسی پسامدرنیستی قلمداد می‌شد. داگلاس کریمپ که اخیراً سردبیر مجله‌ی اکتبر، مهم‌ترین روزنامه‌ی علاقه‌مند به استفاده از اندیشه‌های پساساختارگرایانه در

نظریه‌ی هنر، شده بود نمایشگاهی با عنوان «تصاویر» ترتیب داد که در «گالری خانه‌ی هنرمندان» در منهتن سفلی برگزار شد. این رخداد بسیار تأثیرگذار و تعیین کننده بود زیرا مطلبی که کریمپ در بروشور آورده بود، و به شکل گسترده‌تر در مجله‌ی اکتبرسال ۱۹۸۰ منتشر شد، حکایت از آن داشت که تصاویرش را براساس این دیدگاه و نظریه که «تجربه‌ی واقعیت از تصاویری به وجود می‌آید که ما از واقعیت می‌سازیم» انتخاب کرده است و اهمیت شرکت‌کنندگان در نمایشگاه آثار او نیز در ظرفیت‌شان برای درک همین نکته است که این واقعیت (ساخته و پرداخته شده از تصاویر) از طریق ارتباطی که با نهادهای جامعه‌ی معاصر برقرار می‌کنیم تحلیل می‌شود. وی خاطرنشان کرد: «در سطحی وسیع‌تر تجربه‌ی ما تحت تأثیر و تسلط تصویرها است ــ چه تصویر روزنامه‌ها و مجلات و چه تصاویری که در تلویزیون و سینما می‌بینیم. در واقع تجربه‌ی نخستین ما در مجاورت با این تصاویر عقب‌نشینی می‌کند و هر لحظه بی‌اهمیت‌تر به نظر می‌رسد». در این‌جا متناقص‌نمایی آثار لوین و شرمن در این بود که از سویی قائل به نظریه‌ی فقدان مرجعیت بودند و در برابر نظریه‌ی بازنمایی مقاومت می‌کردند، و از سوی دیگر در آثارشان آگاهانه از تصاویر و عکاسی [که کارش بازنمایی است] بهره می‌بردند. این تناقض خود وجهی پسامدرنیستی داشت، چون منزلت اسطوره‌ای «مرجعیت» را تأیید و در عین حال نفی می‌کرد.

اثر شرمن با عنوان «فیلم نمای بی‌عنوان شماره‌ی ۲۱» نمونه‌ای کلاسیک از تکنیک وی در آثار اولیه‌ی اوست. پیکره‌ی زن (که در واقع تصویر خودِ شرمن است) به‌طریقه‌ی سیاه و سفید عکاسی شده و گویی بخشی از فیلم است. بنابراین، تصویر مثل فیلم تهیه می‌شود چون چنین می‌نماید که شرمن لحظه‌ای از یک سکانس را مجسم کرده است: ظاهراً او مضطرب است و تصویر از زاویه‌ای عجیب و تقریباً بیضی‌شکل گرفته شده ــ حالت در خود فرورفته و غمگینی در این فضای شهری وجود دارد که زن را در برمی‌گیرد. تصویر نه پرتره است و نه روایت مستند:

بی‌هیچ کارکرد «آیینی» و بی آن که داستانی را توصیف یا وضعیت واقعی را ترسیم کند، صرفاً نشان‌دهنده‌ی درک ما از اجتماعی است که در آن به سر می‌بریم و همین که پی می‌بریم تصویر بخشی از سکانسِ تصویریِ خودِ شرمن در وضعیت‌های گوناگون است به هدف نقاش که جلب توجه ما به هویت زنانگی در فرهنگ ما بوده پی می‌بریم. این نفی ماهیت ارجاعی [و بازنمایانه‌ی] تصویر عکاسی، در آثار شری لوین ادامه پیدا می‌کند. این نقاش با وام‌گیری از تصاویر متعارف ادوارد وستون و واکر اوانز، و دخل و تصرف در آن‌ها در واقع دو دیدگاه وانمودسازی و سیاست حاکم بر جنسیت را ترکیب می‌کند. قطعاً این تصاویر اعلام می‌کنند که هنر بازنماییِ خودِ هنر است. وابستگی گریزناپذیر هنر به سنت سنگینی و فشاری است بر دوش هنر، و نقد سنت‌هایی که مدعی بازنمایی واقعیت بیرونی‌اند نیز کاری بنیادستیزانه و اساسی است. در اینجا عکاسی پنجره‌ای نیست که بتوان از آن به جهان بیرون نگریست، بلکه فرایندی آینه‌وار است که فنون سنتی و هنجارینش را به‌منظور ثبت جهان و ساختن آن بازمی‌تاباند. این توجه به «تخیلی و ساختگی» بودن اصالت، در نمایشگاهی که در ۱۹۸۴ از آثار شری لوین در نگارخانه‌ی ناتور مورت نیویورک برگزار شد و متشکل از کپی

طرح‌های شل و مالویچ، دو نقاش اکسپرسیونیست و کلاسیک اوایل جنبش مدرنیسم بود، تداوم یافت.

علاقه‌ی مفرط به ماهیت بازنمایی وجه مشخصه‌ی آثار پیتر هالی نیز هست. هنر این هنرمند با آن سلول‌ها و کانال‌های شبکه‌مانند هندسی، از مطالعات‌اش درباره‌ی فوکو و بودریار بهره گرفته است. به نظر لوین و شرمن با دوربین عکاسی هرگز نمی‌توان وضعیت بِکرِ طبیعت را بازنمایی کرد، چرا که کمپوزیسیون‌ها اسیر سنتی هستند که به آن‌ها شکل و الگو می‌دهد و آن‌ها را می‌سازد. تصویرها گرفتار نظام‌هایی بصری‌اند که گریز از آن‌ها ممکن نیست: عکاسی نسخه‌برداری از نسخه‌هاست و هالی که نقاش و نظریه‌پرداز اصلی این گروه است، با این علاقه‌ای که به تکرار در بازنمایی دارد به رابطه‌ی بین بازنمایی و قدرت توجه می‌کند. نگریستن به مدرنیسم در واقع دیدن مدل‌ها، شبکه‌ها، حرکت‌ها و جریان‌های ماده و انرژی است، بنابراین می‌توان گفت تابلوهای استلا در اواخر دهه‌ی ۵۰ که «شبکه»های آلومینیومی را به نمایش می‌گذارند و عموماً نقطه‌ی اوج مدرنیسمِ متأخر محسوب می‌شوند، برای نشان دادن بزرگراه‌های عظیمی ساخته شده‌اند که آمریکا را درمی‌نوردند.

هالی عمیقاً به مفهوم هندسی تأکید می‌ورزد و این پرسش را مطرح می‌کند که چرا جامعه‌ی مدرن هندسه را با آزادی، نور، منطق و حقیقت ربط می‌دهد. او در یادداشت‌هایش درباره‌ی نقاشی که مجموعه مقالات‌اش در ۱۹۸۷ منتشر شد می‌نویسد: ابستره (انتزاع) شکلی محدود از هنر است که بازنمایانه نیست، از دیدگاه‌های آرمان‌گرایانه تهی و نظیر زبان‌های بصریِ شرکت‌های چندملیتی شده است. مصنوعات مدرنیستی بخشی از منطق سرمایه‌داری انحصاری شده است و هالی در اشکال هندسی شبکه‌مانندش، کاشف شبکه‌های اجتماعی و دولتی و مالی است. دیگر جست‌وجوی مدرنیسم برای رسیدن به خلوص بصری ناب امری «معصومانه» نیست و هالی به جای همخوانی با زیباشناسیِ ایده‌آلیستی، زیباشناسی را در فضاهای اسارت‌بارِ سرمایه‌داریِ مصرفی می‌یابد و به این ترتیب مدعی می‌شود که تابلوهایش نقد مدرنسیم ایده‌آلیستی است. فضاهای اسارت‌بار او در «میدان رنگ» قرار دارد ــ چنان که فضای مه‌آلود مارک روتکو محصور در میان دیوارهاست.

در واقع هندسه صرف‌نظر از این که فرایند روشن‌گری اجتماعی است، ابزاری برای کنترل اجتماع است. از این‌رو، وی نشانه‌های هندسی را با شبکه که به‌زعم او وجه غالب کنترل و نظارت است پیوند می‌زند. او می‌نویسد:

«در شبکه هیچ ساختمانی وجود ندارد و تنها ساختمان همان شبکه است که ماهیت بی‌قرار و بی‌پایانی دارد.

در شبکه فقط حرکت بی‌پایان و جریان انتزاعی کالاها و سرمایه و اطلاعات حضور دارد.» فضای عمومی تهی شده و فضای خصوصی در دنیایی از مصرف بی‌پایان و پوچ فرو پاشیده است و در چنین فضایی باید تابلویی چون زندان‌روزتاب (۱۹۸۲) را تحلیل کرد. به نظر می‌رسد این نقاشی که عمداً گیج‌کننده است عناصری از ابتذال و انتزاع را ترکیب می‌کند و این همان ترکیب فرهنگ پَست و

مدرنیسم والا است:

از یک طرف رنگِ روشن الکتریکی تند و زننده و از سوی دیگر انسجام و دقت مدرنیسم هندسی. جهش غریبی است؛ گویی ترکیب رنگ‌های حاشیه‌ی شهرها وارد فضای «ناب» هنر مدرن شده است.

در واقع هالی با وام‌گیری رنگ‌های روشن تابلوهای استلا در اوایل دهه‌ی ۶۰ و تغییر آن‌ها به‌گونه‌ای تصریح می‌کند که این هنرِ کاملاً ناب، بازتابی از مبلمان عمومی زندگیِ مدرن در جامعه است. با استفاده از اشیاء تزیینی و تبلیغاتی، رنگ تبدیل به عمل رنگ‌آمیزی می‌شود و این همان چیزی است که با ابزارها و ابژه‌ها تولید و تکثیر می‌شود و سرشت بازآفرینی خود را به ثبت می‌رساند. رنگ ارجاع به طبیعت نیست، بلکه ارجاع به ابژه‌ها است. ساختار تصویر که گویی فرم و محتوای آن فرو ریخته، بیان‌گر زندانی‌شدن تجربه در فنون «تبلیغات تجربی» است و این هنر از لذت‌جویی‌های توده‌ی مردم که در بسیاری از موارد متضمن فرهنگ مصرفیِ مورد انتقاد هالی است فاصله می‌گیرد و برخلافِ وارهول که مدام تصویرِ مصرف‌کننده را تکرار می‌کند، هالی چند سبک مدرنیسم را به کار می‌گیرد تا آن را نقد کند و اگر مثل وارهول تجربه‌ی تکرار را جایگزین سرسپردگی به اصالت می‌سازد، علت آن رویارویی با تکنولوژی‌های تکثیری است که نظام‌های اجتماعی و سیاسی جامعه‌ی پساصنعتی را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

ارائه‌ی هنر پسامدرن که فراورده‌ی شبکه‌های تفنن و مصرف در جامعه‌ی معاصر است، در آثار حییم اشتاین باخ و جف کونز تداوم می‌یابد. هالی علائم هندسی را جوهره‌ی مدرنیته می‌داند و این دو هنرمند مجذوب «دنیای خرید» شده و ابژه‌های مصرف را تکرار و تکثیر می‌کنند. از نظر اشتاین باخ، خریدکردن وجهی از گردش‌گری انسان‌های شهرنشین است که در آن کالا نقش سوغاتی را پیدا می‌کند: با هر خرید می‌کوشیم به تجربه‌ای متوسل شویم و در این تجربه خرید بر هر چیز دیگر مقدم است. این هنر مجازی قائل به مرجعیت مراکز خرید است که امروزی‌ترین محیط‌ها در زندگی انسان معاصرند: رژه‌ای از نقیضه و تقلید هزل‌آمیز که در آن سبک‌های تاریخی و فرهنگی در اشکال «منحصر به فردی» انسجام می‌یابد. مرکز خرید فضایی برای خیال‌پردازی ناب ساخته شده است و با موضوعیت بخشیدن به مکان‌ها و بازآفرینی خرید به‌مثابه تجربه‌ی اوقات فراغت، «عادی» را با «غیرمتعارف» می‌آمیزد و مصرف را به کاری «هیجان‌انگیز» تبدیل می‌کند.

در این‌جا خرید تصور فرار از [روزمره‌گی] و تعطیلات می‌شود و شاید به‌تعبیری، همچون گردش‌گری (توریسم) جهان را در بر می‌گیرد و آن را بازآفرینی می‌کند. در ۱۹۸۶ اشتاین باخ در مباحثات‌اش با هالی و کونز چنین اظهار نظر می‌کرد که «رسانه‌ها ما را به چنان گردش‌گران و تماشاگرانی تبدیل کرده‌اند که نه با تجربه‌ی خودمان، بلکه بیرون از تجربه‌مان به تماشا می‌نشینیم ... در مورد خودم باید بگویم من وقت زیادی صرف خرید می‌کنم». در واقع او با این اظهار نظر ابژه‌های هنری و فضاهای کوچک را می‌آفریند و به بیان دقیق‌تر به مدیریت فراورده‌ها می‌پردازد؛ چون محصولاتی که [در نمایشگاه‌ها] و بر روی ستون‌ها ارائه می‌شود در واقع همان کالاهایی هستند که

ما در مراکز خرید می‌خریم. محصولات و ابژه‌های هنری که اشتاین باخ می‌سازد در نوعی بازی شرکت می‌کنند و طرف این بازی روش معمول ما در مصرف، گردآوری و ارزش گذاری کالاهای معمولی است. اشتاین باخ موفق می‌شود دو واقعیتِ مرکز خرید و خانه را به هم متصل سازد و به ما می‌گوید که چگونه تجربه‌ی خرید اشیاء و استفاده از آن‌ها در خانه، در ابتذالی آرامش‌بخش و خانگی به وجود می‌آید، و این که در چنین دنیایی اشیاء مصرفی و کالاهای خریداری‌شده مشابه مدرن توتم‌های اولیه شده‌اند؛ احتمالاً علت آن است که در دنیای ما خرید نوعی دین و رؤیای ناب و در عین حال نوعی پوچی گریزناپذیر و خلأی بزرگ شده است که حقیقتاً نمی‌تواند رهایی‌بخش باشد، چرا که اساس مصرف‌گرایی، فکر مصرف بی‌پایان است. میل برانگیخته می‌شود اما هرگز ارضا نمی‌شود و کالای خریداری شده نوعی حس تنهایی ایجاد می‌کند که تنها با مصرف بیشتر می‌توان بر آن چیره شد. در بریتانیا در آثار تونی کراگ، بیل وودرو، و ادوارد الینگتون با نگاهی شوخ‌طبعانه و عجیب، و در عین حال آگاهانه نسبت به هنر وام‌گیرنده روبه‌رو می‌شویم، همه‌ی این هنرمندان به وجوهی از تولید انبوه اشاره و استناد می‌کنند ــ هرچند اشارات آنان به دنیای تجارت و ابتذال، بیشتر شاعرانه است تا سیاسی. در جای دیگر، میلیتاریسم احساساتی ژیلبرت و جورج با جذب قدرت‌های تصویریِ هنرِ قرون وسطایی و رئالیسم سوسیالستی اتحاد شوروی، تابلوهایی می‌آفرینند که سرشار از مفاهیم باروری و مرگ است.

آیا این تصویرنگاری تلمیحی و وام‌گیرنده که جهان را به یک سلسله تصویرنگار یا ایزوتایپ تقلیل می‌دهد مؤید مواجهه‌ی ما با هنر مبتذل یا هنری درباره‌ی ابتذال است؟ نوع دیگری از هنر وام‌گیرنده را در آثار دیمین هرست، نقاش جوان انگلیسی، می‌توان یافت. آثار هرست ــ گاو و گوسفندهای مرده‌اش که اشاره به گاومیش پوست‌کنده‌ی رامبراند است، یا آثار اخیر «نقطه»ای وی که اشاراتی به هنر دیدگانیِ «دوران طلایی وانمودگراییِ دهه‌ی ۸۰ نیویورک» در آثار پیتر تاف است ــ اذعان به درگیری تمام‌نشدنی سوژه‌های «والا» و «پست» در تصویرنگاری هنر اروپایی است. در آغاز این مقاله پرسش این بود که آیا امتزاج پسامدرنیسم هنری و پسامدرنیته‌ی اجتماعی ارزش‌زا است؟ خوب حال که بین فرایندهای ناهمگنِ فرهنگی و چندپارگیِ اجتماعی اتحاد ساده‌ای وجود ندارد ــ اتحادی که به ما کمک می‌کند هنر خوب و هنر بد را تمیز دهیم ــ دست کم می‌توانیم از پژوهش‌مان چنین نتیجه بگیریم که در بین آثار معاصر، بعضی از تجربه‌های هنری گفت‌وگوهایی جذاب‌تر و انتقادی‌تر با مدرنیسم و چشم‌اندازهای اجتماعیِ سرمایه‌داریِ انحصارگرِ متأخر دارند.

ریچارد سِرا، مجسمه‌ساز آمریکایی، آثاری دارد که به مکان‌های عمومی می‌پردازد و این مکان‌ها از نظر پسامدرنیسمی که مثل مراکز خرید متنوع است، در فضای وانموده‌های ریزشده‌ی تصویری محو شده‌اند. مادیت محض مجسمه‌های سرا که به استقرار در محیط‌های باز گرایش دارد، بینندگان را برمی‌انگیزد به ماهیت «تجربه‌ی زیستی» فضاهای ساخته‌شده بیندیشند. این نکته که «سرشت چنین هنری می‌تواند چیزی ورای پذیرش مصرّانه‌ی فرهنگ مصرف‌گرای پسامدرنیستی باشد» در مناقشاتی که بر سر اثر معروف او با عنوان کمان‌کج درگرفت، قابل مشاهده است. کمان‌کج که ترکیبی از

ماده‌ی بی‌جان و فرمی مهارناپذیر بود و در ۱۹۸۹ از میدان فدرال نیویورک برداشته و نابود شد، در برابر این فکر که هنر عام باید به تزیین و آرایش و زیباسازی فضاهای عمومی بپردازد مقاومت می‌کرد. در این اثر چیزی حاکی از تأیید شیوه‌های بیانی مربوط به نوسازی شهر وجود ندارد، و چیزی شبیه سبک کُند و روستانمایانه‌ی بسیاری از هنرهای معاصر که در مکان‌های عمومی عرضه می‌شود در آن نیست. ابژه‌ی مورد نظر در این کار به‌هیچ وجه نه جذاب بود و نه خوش‌آیند؛ در واقع ظرفیت این اثر برای جلوگیری از ایجاد حسِ مکان واقعی در بیننده تأکیدی بود بر این که مردم به‌ناچار باید به زشتی حجیم آن توجه کنند. مطمئناً اثر یادشده فرصت بررسی و موشکافیِ محیط بلافصل و بی‌واسطه را از مردم دریغ می‌کرد و تازه سرشت شبح‌گون و خیالی‌اش هم مزید بر علت می‌شد. در اینجا منظور از سرشت شبح‌گون همان «غیر صنعتی بودن» مصنوعات صنعتی در بخش دولتی، مالی و مصرفی شهر است که یادآور تاریخ دفن‌شده‌ی صنعت است. ثبت این پدیده‌ی ناشناخته و عجیب با ابعاد اثری که هم سرگیجه‌آور بود و هم در بیننده موجد هراس از فضای بسته بود ترکیب می‌شد.

این ابژه که حضوری فراگیر داشت و در عین حال گذرا و دست‌نیافتنی بود، فوراً انسان را به «یکی شدن» با فرم هنری دعوت می‌کرد و در عین حال او را از فکر مجذوب شدن و شیفتگی بازمی‌داشت.این ماهیت غیر عادی ابژه و قدرت مقاومت‌اش در برابر استحاله‌ی شهری‌شدن، با تأکید بر غرابت اجتناب‌ناپذیر فضای شهر، یادآور یکی از مضامین اصلی مدرنیته‌ی ادبی و فلسفی بود:

«وجه مشخصه‌ی آگاهی، احساس بی‌خانمانیِ فراشونده است.» در نوشته‌های شلگل بودلر، کیرکگارد، بنیامین کافکا، آدورنو و هایدگر با این اندیشه مواجه می‌شویم که بودن شکلی از خودبیگانگی است، و زندگی شکلی از تبعید یا ثبت فقدانی گریزناپذیر و فاجعه‌آمیز است. پس این قدرت و در عین حال ضعف هنر است که از این تجربه‌ی غریبگی با دنیا به وجود می‌آید و به‌دلیل همین سرشت متناقض‌نما، یعنی امید آرمان‌گرایی برای جهانی دیگر داشتن و در عین حال به جدایی غمگنانه از جهان کنونی مُهر تأیید زدن، است که همیشه آثار هنری ــ آثار غیر قابل توجیه یا آثار تحکم‌آمیز ــ از بُعد مثبتی برخوردارند. در عصری که موزه‌ها و نگارخانه‌های هنری شبیه مراکز خرید شده‌اند و تفنن و مصرف را همچون «تجربه‌ها» عمل آورده و به بازار عرضه می‌کنند، شاید همان فرم‌های آرمان‌گرایانه و در عین حال مالیخولیایی هنر است که سزاوار بیشترین توجه ماست.

بنابراین آیا می‌توان از درک این واقعیت که طبقات پسامدرن «غیرصنعتی شده‌ی» جدید (با پایگاه‌هایشان در رسانه‌ها، تبلیغات، خدمات، مالی، بازاریابی، تجارت، تفنن و خرده فروشی) همان‌هایی بوده‌اند که فعالیت‌هایشان به نابودی کمان‌کج انجامید، به نوعی آرامش طنزآمیز دست یافت؟ اگر چنین است ما ناچاریم در برابر خطابه‌های آخرالزمانی یا سنت‌شکنانه‌ی آن وجوه هنرِ پسامدرنیستی که قائل به محکومیت ما در برابر جهان وانموده‌ها هستند مقاومت کنیم و به این نکته توجه کنیم که درگیریِ بحث برانگیزترین وجوهِ هنرِ معاصر با الزام‌آورترین مضامین مدرنیسم ادامه خواهد یافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی