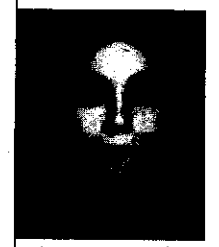
پست مدرنیسم

نوشته:
MICHAEL ARCHER
● قسمت چهارم



● نسیم مهرتبار

در نیویورک تاثیر بیماری ایدز بر دنیای هنر کاملاً محسوس بود. «اکت ـ آپ» (Act-Up) نام سازمان هنری متعلق به نقاشانی بود که بیش از هر چیز جهت پیشبرد آگاهی مردم نسبت به بیماری ایدز و نیز در جهت منافع بیماران مبتلا به ایدز کوشیده و به نمایش رویدادهای گوناگون می‌پرداختند. تاءثیر بیماری ایدز در نوع آثار بجای مانده از دهۀ ۱۹۷۰ نیز امری کاملاً محسوس است. این آثار دارای هدفی اجتماعی بوده و با بهره‌گیری از ابزاری گویا اجرا شده‌اند. گروه «گرن ـ فری» (Fury Gran) به ایجاد پوسترهای تبلیغاتی صریح و آموزنده پرداخت و به برپایی نمایشگاه‌ها و انتشار مجلات مبادرت ورزید.

در یکی از آثار این گروه با تقلید از شعار «بنتّون» (Benetton)، «رنگهای متحد بنتّون برای نژادهای مختلف» (United Colors of Benetton)، در داخل یک اتوبوس، بی‌توجهی و پیشداوری را مورد حمله قرار دادند. بی‌اعتنایی دیوان سالارانه نیز موضوع تصویر «آوردگاه» (۱۹۹۲) اثر «فرانک مور» (Frank Moore) (تولد ۱۹۵۳) بود. این اثر یکی از جادویی‌ترین آثار رئالیستی است که هنرمند بواسطۀ آن خشم و حساسیت خود نسبت به بیماری ایدز را برملا می‌سازد: افراد در طی روند کابوس مانند مداوا و در میان مواد زائد سمی و آلودگی شیمیایی به تصویر کشیده شده‌اند.

نوشته ها و نقاشی‌های «دیوید وُناروویچ» (David Wojnarowicz) (۹۲ ـ ۱۹۵۴) از صراحت خاصی برخوردارند. او در کتاب «خاطراتی که بوی بنزین می‌دهند» (در سال ۱۹۹۲ به چاپ رسید) می‌نویسد: «من سایه‌ای گنگ و مبهم در دنیایِ متمدن و پر جنب و جوشم.» او در همان سالی که کتابش منتشر شد (۱۹۹۲) بر اثر بیماری ایدز جان سپرد. «من لکه‌ای تیره در هوایی هستم که بی‌ملاحظه به هدر می‌رود. احساس می‌کنم که یک پنجره هستم. شاید یک پنجرۀ شکسته.» او در فتومونتاژهایی تحت عنوان «مجموعۀ سکس» (۸۹ ـ ۱۹۸۸) با استفاده از نگاتیوهایی که از تعداد بی‌شماری از منابع گوناگون تهیه شده‌اند. در مقابل پاسخ جامعه به بیماری ایدز صریحاً اعلام می‌دارد: «من به بررسی و کاوش بدن خود و دیگران ادامه خواهم داد و امکان لذت و پیوند را خواهم یافت.»

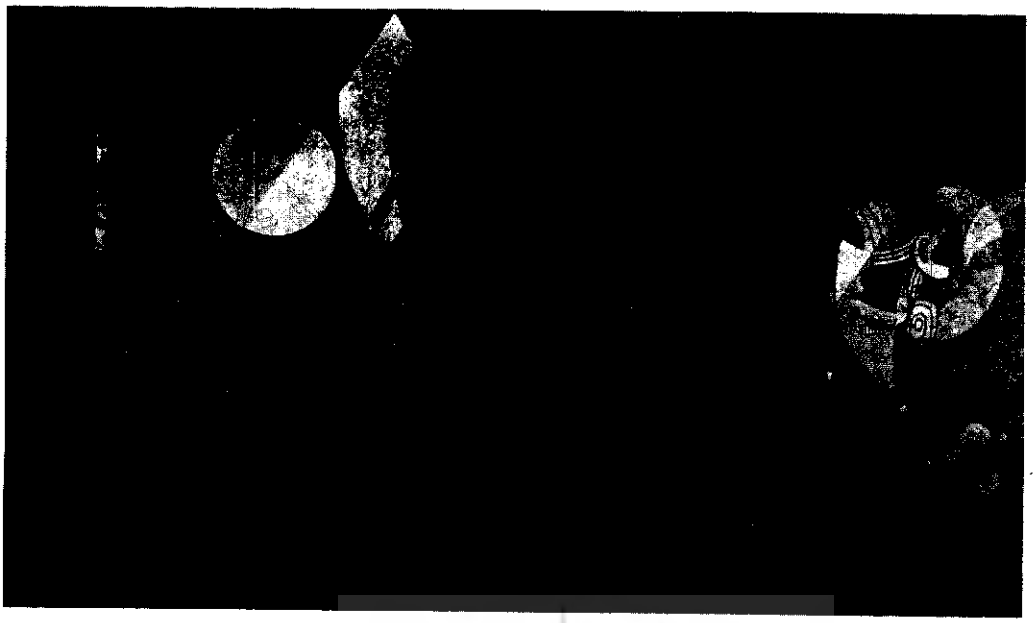
در اوایل و اواسط دههٔ ۱۹۸۰ موضوع ایدز به شکل گنگ‌تری در نقاشی‌های آبستره به چشم می‌خورد. در سال ۱۹۸۱ «راس بلک نر» (Ross Bleckner) (تولد ۱۹۴۹) آثارش را در گالری «مری بون» به نمایش درآورد. برخی از این آثار نظیر «علف‌های در حال رشد» (۱۹۸۲) کپی از تصاویر آبستره و گول زنندهٔ «آپ آرت» می‌باشند. دو سال بعد «فیلیپ تافه» (Philip Taaffe) (تولد ۱۹۵۵) همین کار را با استفاده از نقاشی‌هایی انجام داد که سطوح کاملاً زینتی آنها از کاغذهای مجلات و روزنامه‌هایی بوجود آمده بود که بر روی بوم نقاشی چسبانده شده بودند. نوارهای سفید و سیاه و موج‌دار در «هارمونیک» (۱۹۸۳) آشکارترین نمونهٔ تکرار در آثار اولیهٔ «بریجت رایلی» (Bridget Riley) به حساب

بدون مرجع، خالی، و خسته، در سرتاسر قرن مطرح شد. بکارگیری آن به عنوان تصویری از ناامیدی، خود نوعی امیدواری بود چرا که به جای سر فرود آوردن و تسلیم محض شدن سعی در ایجاد تصاویر جدید شده بود. این نقاشان هنر را به شیوه‌ای بکار گرفتند که همواره به همان شکل مورد استفاده قرار گرفته بود. یعنی ابزاری جهت پیش بینی و طرح ریزی موضوعاتی ورای زمان حاضر. کیفیت خاص نور در آثار «بلک نر»، استفاده از تزئینات گوناگون بعنوان ابزاری جهت تسکین بخشیدن به اوضاع جاری از سوی «تافه»، و شبکه‌های شطرنجی «شویف» که از سوی غده‌ای بدخیم خدشه‌دار و معیوب گردیدند، بار دیگر سعی در داخل نمودن مدینه‌ای فاضله به واقعیتی تحت عنوان «سرزمین زشتی‌ها» داشتند.

ROY LICHTENSTEIN
Bedroom at Arles, 1992

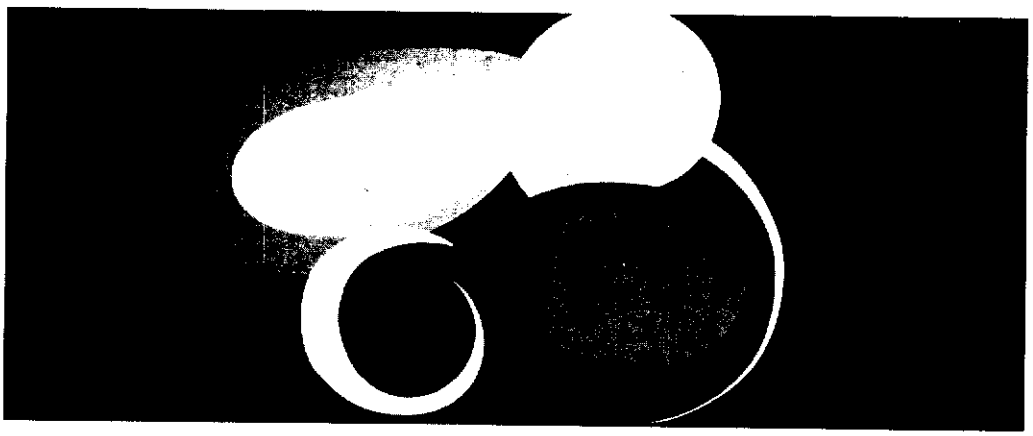
می‌آیند. کمی پس از آن «پیتر شویف» (Peter Schuyff) (تولد ۱۹۵۸) آثاری از خود بر جای نهاد که کاملاً یادآور «ویکتوریا وازارلی»، نقاش پاپ ـ آرت، بودند. او در سال ۱۹۸۷ با درنظر گرفتن موقعیت کلی اجتماعی و اقتصادی و نیز پیدایش بیماری ایدز، پدیده‌ای که آن را به طاعون (بلای آسمانی قرون وسطی در قرن بیستم) تشبیه می‌کرد چنین اظهار داشت: «اکنون آنانی بیشتر به مرگ می‌اندیشند که تازه ۲۰ سالگی را پشت سر نهاده‌اند.» در واقع بکارگیری «آپ» از سوی این نقاشان به جهت بیان همین موضوع بود. «آپ» که خود نقطهٔ پایان مدرنیست بشمار می‌رفت به عنوان غیرهنری

«اشلی بیکرتون» (Ashley Bickerton) (تولد ۱۹۵۹) نیز با شیوه‌ای مشابه مشغول به فعالیت بود. تکه‌های پیچیده و تودرتو و جعبه‌ای شکل، از جنس فلز که بخوبی برهم سوار شده و با اجزای انتزاعی، آرم، نماد و حروف صاحب سبک پوشیده شده بودند. شیوه و منطق بکار رفته در ساختار خود را به نمایش می‌گذاشتند. او با بیانی سرد و ناخوشایند آثارش را چنین توصیف می‌کند: فکر کنم که دارم به لاشهٔ سلولیتی، چاق، و تنومند هنر که گوشه‌ای در بستر مرگ افتاده و روزهای آخر زندگی خود را می‌گذراند لگدی می‌زنم تا از کل قضیه سروده‌ای خودسر و لجام گسیخته را بیافرینم. فاصله‌ای طولانی

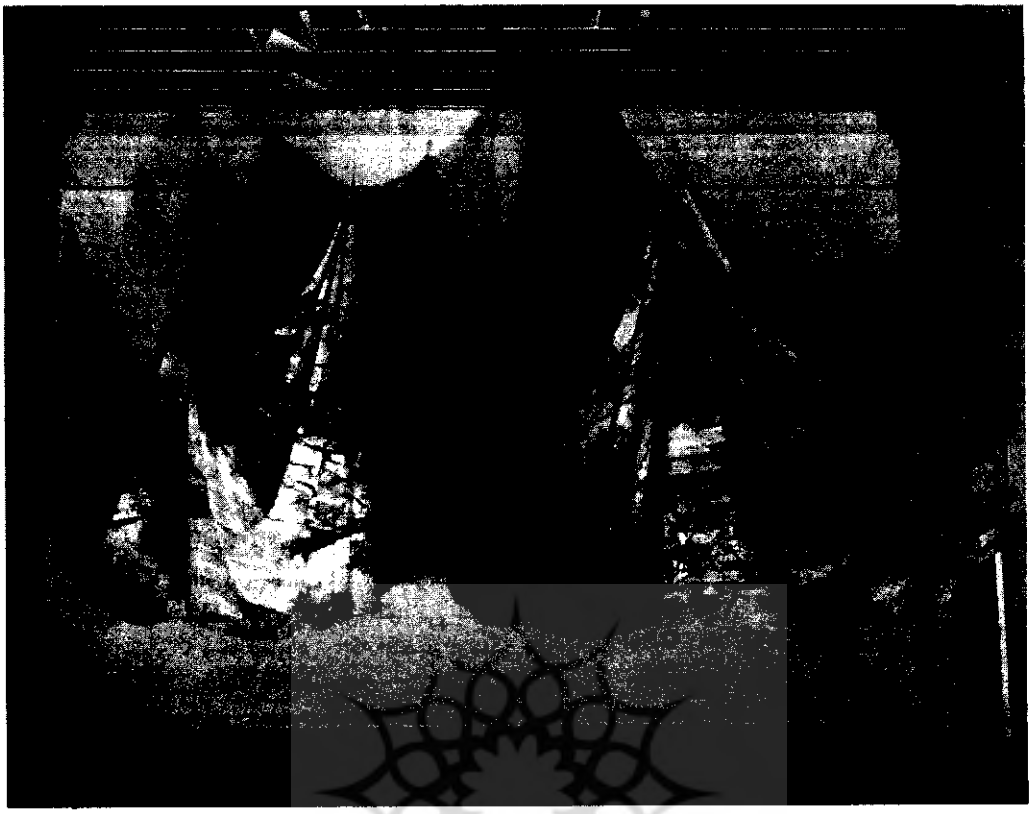


VASILY KANDINSKY, Composition, 1936, Oil on canvas

میان این شیوه و مدرنیسم وجود دارد. نیروی تکان دهنده‌ای که در «مربع سیاه» (Black Square) (۱۹۱۳) اثر «مالویچ» وجود دارد، و نیز ریتم موجود در توازن پویا و رنگ‌های اصلی ترکیب‌بندی‌های (Platicist-Neo) (نوشکلگری) آثار «موندریان» مربوط به قبل از جنگ جهانی دوم، و حتی آبستره موجود در آثار «کارو» (Caro)، «کلی» (Kelly)، «استلا» (Stella)، و «اُلیتسکی» (Olitski) در دهۀ ۱۹۶۰ همگی تا حدی ناشی از این اعتقادند که می‌توان آثار غیربازنمودی (non-representational) را نیز به هنر مبدل نمود. تا دهۀ ۱۹۸۰، هم از لحاظ ترتیب زمانی و هم از لحاظ عملی، نقاشی امری (Post-Conceptual) تلقی می‌شد. روشهای ترکیبی و عناوین شوخی‌آمیز آثار «جاناتان لسکر» (Jonathan Lasker) (تولد ۱۹۴۸) امریکایی نظیر (Blobscape) (۱۹۸۶)، و «تصویر بزرگ» (۱۹۸۸)، و آثار درخشان نقاش آمریکایی دیگری به نام «پیتر هالی» (Peter Halley) (تولد ۱۹۵۳)، با الهام از طرحهای «نیومن» نشانگر آن است که این هنرمندان از تاریخ آبستره بعنوان یک واژه‌نامه در نقاشی هایشان استفاده می‌کردند. آثار آنان براحتی در کنار آثار هنرمندان نسل پیش قرار گرفت. یعنی هنرمندانی چون «ریشتر»، یا «الیویه موسه» (Olivier Mosset) که آثار آبستره‌اش نظیر آثار همکاران پیشینش «تورونی» (Toroni)، و «بورن» (Buren) همواره دریافتی (Conceptual) بوده، و همچنین «ریچارد آرتسشواگر» (Richard Artschwager) (تولد ۱۹۲۳) که آثار دهۀ ۱۹۶۰ وی پاپ و مینی مالیسم را به یکدیگر پیوند می‌داد. سادگی هندسی و استفادۀ معمول از خطوط صاف و مستقیم در آثار «موسه»، «هالی»، «میر وایزمن» (Meyer Vaisman) (تولد ۱۹۶۰)، «جان آرملدر» (John Armleder) (تولد ۱۹۴۸) نقاش سوئیسی، «هلموت فدرلی» (Federle Helmut) (نقاش اطریشی) و «جرالد راکنشاب» (Gerwald Rockenschaub) (تولد ۱۹۵۲) بشکل مخفف و شوخی‌آمیز neo-Geo نامیده شد. این تجلی جدید از



AUGUSTE HERBIN, Composition, 1939, Oil on canvas



SAM GILLIAM, Carousel Form II, 1969, Acrylic on canvas

نقاشی آبستره که به غیر از بخش "neo-" باقی آن (Geo=Geometrical) موضوع چندان تازه‌ای نبود بصورت کپی‌کاری یا شبیه‌سازی از اشیاء حقیقی عمل می‌کرد. آثار «هالی» متشکل از تکه‌های بزرگ و رنگی Day-Glo و نیز خطوط سیاهی که باطری‌ها و پوشش‌های سیم را به یکدیگر مرتبط می‌ساخت عناوینی چون «باطری‌ها و روکش‌های زرد و سیاه» (۱۹۸۵)، یا «باطری سفید به همراه یک پوشش سیم» (۱۹۸۶)، و غیره را دارا بودند. این فضاها و اتصال‌های آنها سیستم‌های مبادلاتی معاصر را طرح ریزی نمودند. در حالی که پیش از آن مناطق خصوصی و عمومی از میزان تراکم کوچکی برخوردار بودند فضای اجتماعی ما از آن پس مجموعه‌ای از نقاط درنظر گرفته می‌شد که درون شبکه‌ای از ارتباطات قرار داشتند. آثار هالی با تاثیرپذیری از تئوری‌های «ژان بودریار» (Jean Baudrillard) ایجاد شده بودند. آن تئوری‌ها که در زمینه «ماورای واقعیت» (hyper reality) مطرح شده بودند به توصیف دنیایی می‌پرداختند که در آنجا تصاویر نشان دهندهٔ شیئی واقعی نبودند اما بیننده را به تصویر و سپس تصاویر دیگر در تسلسلی بی‌پایان ارجاع می‌دادند. تئوری‌های او از دنیایی سخن می‌گفتند که شبیه‌سازی در آن تقلیدی از یک «تجربهٔ حقیقی» نبود بلکه خود تنها گونه‌ای از حقیقت بود که بشر همواره در آرزیش بود.

فقدان خلاقیت و ابتکار به معنای آن بود که همه چیز در قالب نوعی شبیه‌سازی و بدون داشتن یک سرمنشاء قرار گرفته است که در آن صورت نیز عمل شبیه‌سازی با برخورداری از معنایی منفی و ثانوی خود امری نامعقول و بی‌معنا تلقی می‌گردد. از سوی دیگر آثار «مایک بیدلو» (Mike Bidlo) (تولد ۱۹۵۳) بشکل تکرار آثار «پیکاسو» بخوبی قابل درک در دنیایی شد که در آن تبلیغات را از تبلیغات دیگر دزدیده بودند و قطعات موسیقی را از قطعات موسیقی‌های دیگر ربوده بودند. فیلم‌ها تقلیدی از یکدیگر بوده و زندگی شخصیت‌ها از طریق مجموعه‌های طولانی و دائمی به درازا کشیده می‌شد و دنیایی که تهاجم و حضور همیشه در صحنهٔ تلویزیون مرزهای میان خصوصی و عمومی، و حقیقت و رویا را زدوده بود. آثار وی در چنین دنیایی معنا یافته و درک می‌شدند.

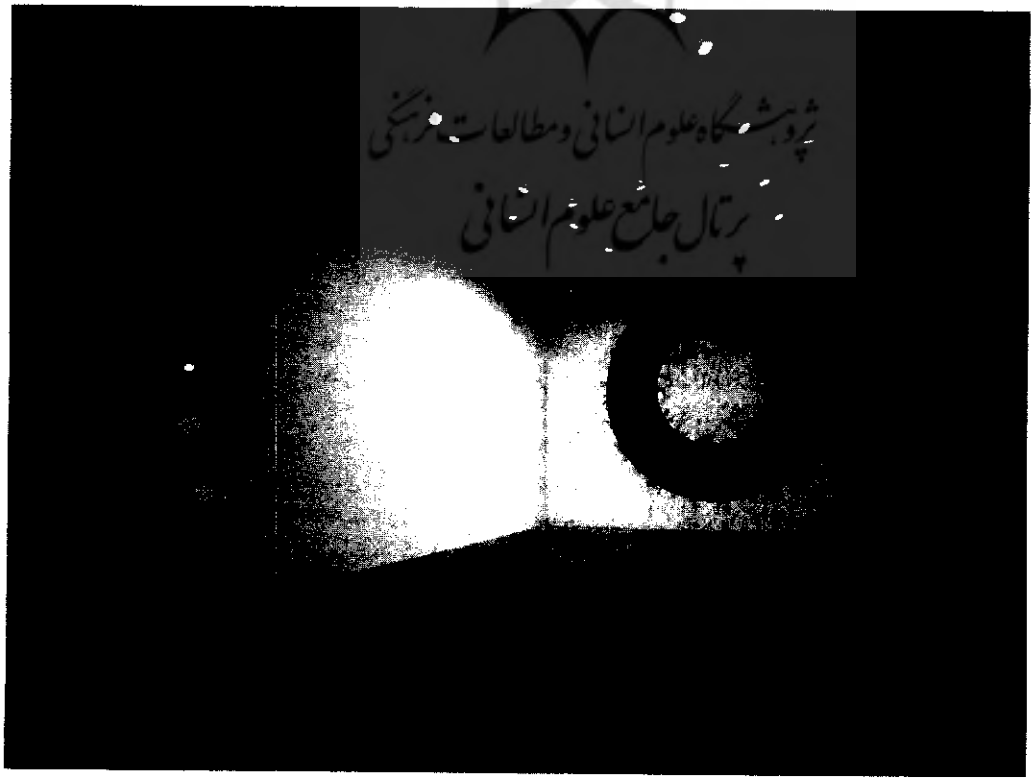
همانطور که قبلاً نیز اشاره شد «از آن خودسازی» واژه‌ای بود که جهت توصیف کپی از آثاری بکار رفت که قبلاً توسط «تافه»، «بیدلو»، «شری لوین» (Sherrie Leuine) (تولد ۱۹۴۷)، «ایلین استار توانت» (Elaine Sturtevant) (تولد ۱۹۲۶)، «جک گلدستاین» (Jack Goldstein) و دیگران ایجاد شده بود. از نظر «توماس کراو» (Thomas Crow)، تاریخ هنر نویس امریکایی، بواسطهٔ پایان دادن به اختیارات هنر به عنوان یک مقوله و در نظر گرفتن آن بعنوان صحنهٔ رقابت و مبارزه (همانطور

MAX PECHSTEIN, Somli Dancers, 1910, Hand- colors woodcut, (31 x 36 cm)

CHARLES SHEELER, Church Street El, Oil on canvas, (40 x 48 cm)

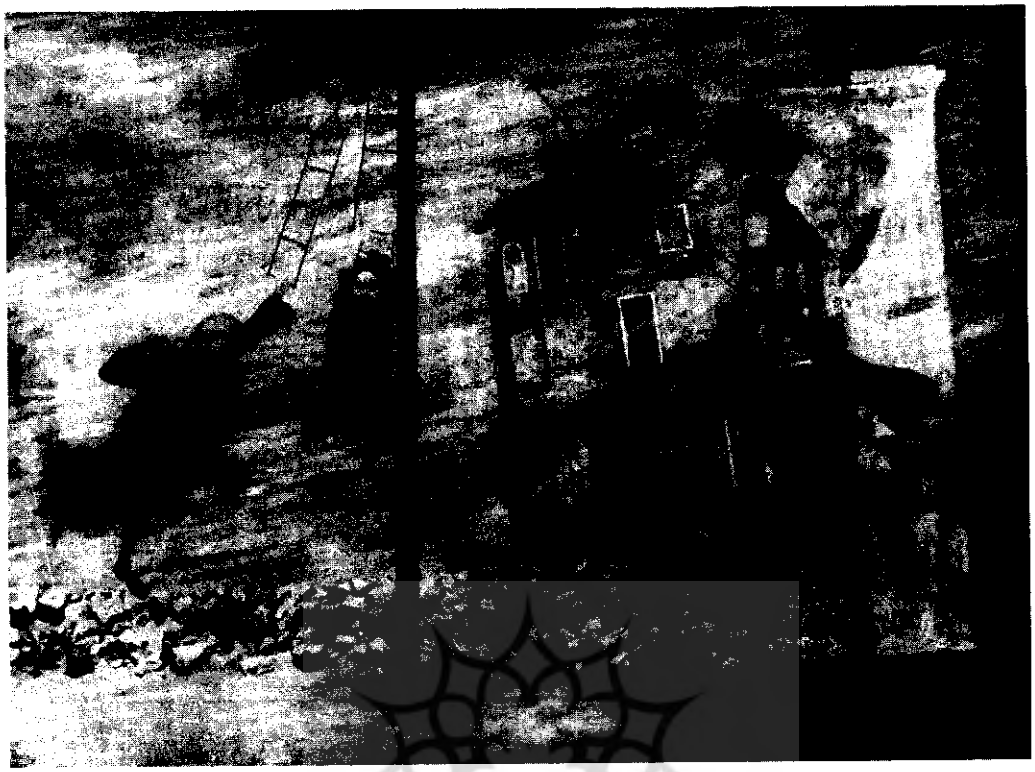
که در سرتاسر دوران مدرنیست چنین بود) بود که چنین تقلیدی امکان‌پذیر شد: این هنرمندان بازنمایی دنیای واقعی در هنر را به نشان هایی که از قبل وجود داشتند محدود نموده و با اعتماد و اطمینانی خونسردانه و بزرگوارانه وجه تمایزی را که اقتصاد فرهنگی مدرن میان هنر و یک غیرهنر قائل شده را براحتی می‌پذیرفتند.

تئوری‌های پست مدرن که فرهنگ معاصر را نیز نوعی از سطح و تصویر می‌پنداشت جذابیت خاصی در استرالیا یافت. با وجودی که این کشور از لحاظ جغرافیایی کشوری تنها و دور افتاده محسوب می‌شد. اما دارای دیدگاهی کاملاً «غربی» بود. استنباط بسیاری از نقاشان استرالیایی از هنر معاصر، بدون مشاهدهٔ نمونهٔ اصلی و تنها با دیدن تصاویر و مجلات صورت می‌گرفت. «ایمانتس تیلرز» (Imants Tillers) (تولد ۱۹۵۰) که در چنین شرایطی به نقاشی اشتغال داشت آثارش را با کنار هم نهادن تصاویری از آثار «بیس لیتز»، «کایفو»، و «اشنابل» خلق می‌نمود. او بر روی تابلوهای کوچک اعلانات نقاشی می‌کرد و بر این باور بود که اینگونه آثار براحتی بسته‌بندی شده و می‌توان آنها را برای شرکت در نمایشگاه به خارج از کشور فرستاد. او «پیمان مضاعف» (۱۹۸۷) را بعنوان نمایش نهایت «از آن خودسازی» برای اولین نمایشگاهش که در نیویورک



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

RICHARD LONG, Ocean Stone Circle, 1990, Stones, diameter, (3.96 m)



BEN SHAN, Liberation, 1945, Tempera on cardboad mounted on composition board, 75.6 x 101.6 cm

برگزار می‌شد کشید و در این اثر «ما نمی‌ترسیم» (۱۹۸۵) اثر «فیلیپ تافه» را به عاریت گرفت. تصویری از نافرمانی و امید، که خود از یکی از مجموعه آثار «بارنت نیومن» در دهۀ ۱۹۶۰ تحت عنوان «چه کسی از قرمز، زرد، و آبی می‌ترسد؟» برگرفته شده بود. این اثر نیز به نوبۀ خود اشاره به صراحت لهجه «موندریان» مرحوم پس از خلق مایه‌های شعرگونه در آثار اکسپرسیونیسم آبستره‌اش می‌باشد.

«رابرت گوبر» (Robert Gober) (تولد ۱۹۵٤) به این نکته توجه نمود که کشور امریکا در میان تصاویری پرفریب و نیرنگ پرورش یافته و این تصاویر با خون آن عجین شده‌اند. او با ساخت و نمایش سینک‌های گچیِ دست ساز اشاره به (Fountain)، از مجموعه آثار حاضرِ و آماده و بازاری «دوشان» (Duchamp) دارد. «گوبر» کلیۀ آثارش را با دست می‌ساخت. همچنین به هنگام استفاده از رسانه‌های گوناگون و ترکیب آنها با یکدیگر سعی داشت تا همچون برخی از آثار «دوشان» تصویری از نوعی تردید در امیال جنسی را القا نماید. «گوبر» سینک‌ها، تله‌موش‌ها، ظروف پوشالی جهت ادرار گربه‌ها، و اندام مومی را در حالی که شمع‌هایی از آنها بیرون زده یا پریز برقی در آنها قرار داده شده، و نیز یک دست لباس عروسی دست دوز، و دسته‌هایی از روزنامه با تاکید بر گزارش اصلی آنها جهت نمایش نوعی تعصب یا سرکوفتگی اجتماعی، و تعداد بی‌شماری سیگار را که بزرگتر از حد طبیعی بودند را در اتاقهایی پوشیده از کاغذ دیواری‌هایی قرار می‌داد که منقش به منظرۀ جنگل بوده و یا مضمونی از آلت‌های تناسلی زنان و مردان را در برداشته و یا طرحی از مردی حلق‌آویز شده و پسربچه‌ای در خواب را نمایش می‌دادند.

آثار «جف کونز» (Jeff Koons) (تولد ۱۹۵۵)، و «هایم استاین باخ» (Haim Steinbach) (تولد ۱۹٤٤)، و نیز «گوبر» و «بیکرتون» نوعی شیئی‌سازی به شیوۀ «نودریافتی» (neo-Conceptual) محسوب می‌شوند. «استاین باخ» پس از گردآوری اجناسی که از مغازها می‌خرید آنها را بر روی قفسه‌هایی از جنس فرمیکا قرار می‌داد. با وجودی که اغلب اوقات اشیاء گوناگونی کنار یکدیگر قرار داده می‌شدند اما رنگ، جنس، بافت، و شکل آنها آرایش منسجمی را بوجود می‌آورد. این هماهنگی و توازن به همان نحوی صورت می‌گرفت که هر یک از افراد بشر نیز دربروش خاص زندگی خود، با انتخاب اشیائی خاص از میان انبوهی از کالاهای پیرامون خود آن را فراهم می‌آورد. قفسه‌های «استاین باخ» با عناوینی نظیر «نمایشی اما طبیعی» (۱۹۸٤) و «مرتبط و متفاوت» (۱۹۸۵)، بازتاب پذیرش روبه رشد چنین باوری بود:

«در حالیکه تعداد بی‌شماری از ما ممکن است مصرف کنندۀ کالایی واحد باشیم اما نحوۀ استفادۀ هر یک از ما از آن می‌تواند کاملاً متفاوت با دیگری باشد.»