ریشه‌های هنر پست‌مدرن

• زهرا قائدی‌حیدری

هنرها

پس از جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۵ آغاز دوران جنگ سرد و تقسیم جهان به دو اردوگاه غرب و شرق، سوپرماتیسم[1] و کنستراکتیویسم[2] هنر رسمی اردوگاه شرق می‌شود و در اردوگاه غرب، اکسپرسیونیسم انتزاعی[3]، پاپ آرت[4]، آپ آرت[5] و هایپررئالیسم[6] نمود پیدا می‌کند. می‌توان اکسپرسیونیسم انتزاعی، پاپ آرت، هنر مفهومی (کانسپچوال[7])، هنر پرفرمنس[8] و هنر چیدمان (اینستالیشن[9]) را از ریشه‌های اصیل هنر پست‌مدرن خواند. این نوشتار بر آن است تا به‌طور هرچند مختصر به بیان ویژگی‌های بنیادین و چگونگی شکل‌گیری این هنرها بپردازد. اگر در مدرنیزم مسئله ذهنیت غالب می‌شود که اوج آن را در هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی شاهد هستیم، در پست‌مدرنیزم این امر مخالف و نقش کلیدی او در خوانش اثر است که جایگاهی ویژه و بنیادین می‌یابد.

واژه اکسپرسیونیسم انتزاعی توسط رابرت کوتس منتقد امریکایی به آثار دکونینگ، پولاک و چند نقاش نیویورکی دیگر اطلاق شد. شاید بتوان اکسپرسیونیسم انتزاعی را نوعی نقاشی عاری از انگاره و فاقد شکل‌های شناخته (چون صور هندسی) به شمار آورد که از اسلوبی خودانگیخته، پویا و قلمزنی آزاد بهره می‌گیرد. (پاکباز ۱۳۷۹)

می‌توان گفت در هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی هرگونه ارجاع به اشکال متعارف و ملموس کنار گذاشته می‌شود. ما در نقاشی‌های سرنلسری[10] پالک با نوعی برون‌فکنی و ریزش مواجه می‌شویم. شاید بتوان هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی را نقطه مقابل هنر کلاسیکی قلمداد کرد که بر تقلید[11] استوار بود. سبکی که هنرمندان آن با نظریه ناخودآگاهی جمعی یونگ آشنا شدند و برخی نیز به مناسک سرخ‌پوستان امریکا، عرفان خاور دور و بینش ذن روی‌آوردند.

«اکسپرسیونیسم انتزاعی آمیزه‌ای از ذهن‌گرایی، فردگرایی اقراطی، رمانتیسم و شاید نوعی عرفان برگرفته از کاندینسکی و نیز بیان فی‌البداهه ناخودآگاه و تخیلات غریب سوررئالیست‌ها بود. نقاشان این سبک روند آفرینش را تزکیه‌ای فرامنطقی، روحانی و شاید حتی آئینی می‌نگریستند و روند کار، که در جریان آن به روشن‌بینی می‌رسیدند به اندازه اثر پایان یافته درخور اهمیت بود.» (بقراطی، ۱۳۸۲، ص ۸۸)

در اکسپرسیونیسم انتزاعی، پاشیدن، چکاندن، لکه زدن، ریختن و آلودن در واقع به اعتلاء و نشانه تجاری هنرمند بَدَل شد که در نهایت تصاویری نه رئال و نه برگرفته از اشکال هندسی پدید می‌آورد و این یعنی وام گرفتن از ناخودآگاهی که بسیار مورد علاقه هنرمندان سوررئالیست بود. (اسماگولا، ۱۳۸۱)

می‌توان گفت این جنبش نه یک سبک، که یک اندیشه بود. آن‌ها هنرمندان پراکنده‌ای بودند که نقاط مشترک چندانی نداشتند مگر این‌که همه مخالف یک چیز بودند و سرشت اصلی آن تأیید فردیت بود. این سبک نقاشی دو گرایش عمده داشت. یک شیوه نقاشان قلم‌موکار بودند که به شیوه‌های متفاوت سروکارشان با حرکت قلم‌مو بود (پولاک ـ دکونینگ ـ کلاین ـ تورکوف) و دیگری نقاشان رنگ زمینه‌ای که با توصیف یک نشانه یا تصویر یا ناحیه یکپارچه و بزرگ رنگین سروکار داشتند (روتکو ـ نیومن ـ مادرول ـ راینهارت ـ گاتلیب ـ استیل). به عبارتی اکسپرسیونیسم انتزاعی بر گستردگی ساختار، ناپیدایی ضربه قلم‌مو و تأکید به زمینه و رنگ‌های خالص استوار بود. (آرناسون، ۱۳۵۷)

«این‌جایی که تفکر پست‌مدرن بر بستری از پارادوکس‌ها[12] شکل گرفته است جای تعجب نیست که ما شاهد تولد سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی در ولایی[13] مدرنیته هستیم در عین‌حال که این سبک یکی از ریشه‌های اصیل هنر پست‌مدرن است. اگر در تفکر مدرنیته، اساس منطق است و براساس مقیاس‌های منطقی‌اند سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی این شهود است که به جای منطق می‌نشیند با توجه به این‌که اکسپرسیونیسم انتزاعی از بطن مدرنیته شکوفا شده می‌توان گفت هنر پس از امپرسیونیسم و ورود به اکسپرسیونیسم می‌خواهد بگوید من چیزی را دریافت کردم که تو نمی‌توانی درک کنی. پروسه‌ای که در آن فرآیند خلق هنری هدفی ندارد جز برانگیزاندن توجه همگان آن هم با بهره‌گیری از اضافه کردن و بسط دادن[14] داده‌های غیرمتعارف».

شاید ریشه‌های هنر مفهومی را که به ساحت فلسفه نزدیک می‌شود، حتی بتوان در اکسپرسیونیسم انتزاعی جست‌وجو کرد. همان‌طور که می‌دانیم هنر برای هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی عبارت است از اکسپرشن. یعنی دیگر محاکات و تحقق فرم به عنصری حاشیه‌ای بَدَل می‌شود پس تعادل، توازن هارمونی که همه ریشه در محاکات یا تقلید دارند به کنار گذاشته می‌شوند و این‌جا دیگر فقط بیان متویات هنرمند و فرانمود بیانی است که حضوری بنیادین دارد.

ویلم د کونینگ

نقاشان این مکتب می‌گویند که ما شدیداً از فلسفه اگزیستانس تأثیر گرفته‌ایم تا با شاخصه اصلی وجود انسان، تحقق انسان در زمین، آزادی ذهنی و پرتاب شدن انسان در این عالم. شاید بتوان گفت اکسپرسیونیسم انتزاعی، هنری ذهنی، هستی‌شناسانه و تا حدی درون‌گرایانه بود. (قره‌باغی، ۱۳۸۲)

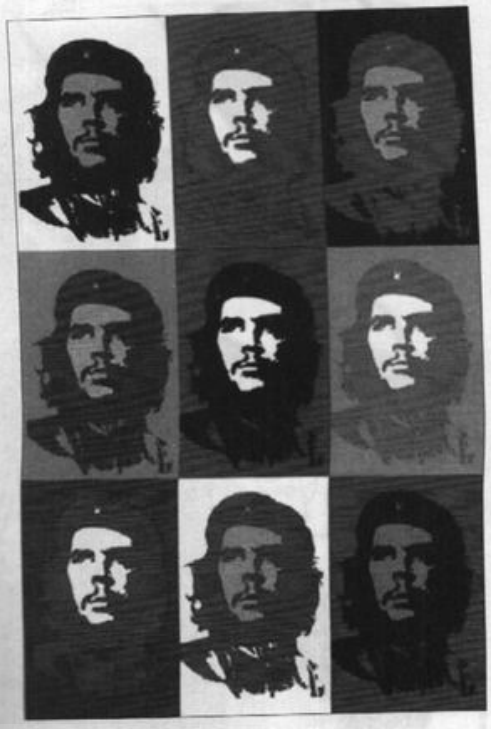
پرواضح است که دغدغه اصلی اگزیستانسیالیسم، وجود در تقابل با ماهیت است یعنی (من که هستم؟ چه‌گونه به این دنیا آمده‌ام؟ گذشته چه‌گونه شکل‌دهنده حال و آینده است؟ چه‌گونه می‌توانم با آینده ارتباط برقرار کنم؟) شاید بتوان گفت باور به آزادی در تعیین سرنوشت انسان‌ها، یکی از مؤلفه‌هایی بود که هنرمندانی مانند آرشیل گورکی ـ ویلم دکونینگ و جکسون پولاک شدیداً به آن اعتقاد داشتند. آثاری که پولاک و همتایانش پدید آوردند قابل ترجمه به زبان گفتاری نیست.

جکسون پولاک می‌گوید: «هنگامی‌که مشغول نقاشی هستم حقیقتاً نمی‌دانم چه‌کار کنم من از هرگونه تغییر یا حتی خراب کردن تصویر در کارم ابایی ندارم چرا که نقاشی نیز، زندگیِ مالامال از تحول و دگرگونی خاص خود را دارد و من اجازه می‌دهم که این زندگی به راستی تحقق پذیرد.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰، ص ۴۳)

پولاک در نقاشی‌هایش فضایی را خلق کرد که به نظر مبهم و ناشناخته می‌آمدند، ریتم کار او در حقیقت گسترش فضایی است در سراسر بوم و نه صرفاً در عمق آن، که این حرکت فضایی در نهایت به سوی مرکز تابلو یعنی مرکز ثقل و سنگینی تابلو بازمی‌گردد. روزنبرگ در مورد او می‌گوید: «شیوه پولاک یک پدیده تبدیل یا یک جنبش مذهبی است. او کنش رفتاری پولاک را صرفاً نقدی به معیارهای اخلاقی زیبایی‌شناسانه می‌داند.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰)

در آثار پولاک، چکه‌های رنگی از مرز بوم نیز فراتر رفت، نقاشی‌های پولاک با قطع بزرگ‌شان تبدیل به یک محیط و مجموعه می‌شدند که در نهایت بیننده را دربرمی‌گرفتند و از همه‌سو او را به محاصره خود درمی‌آوردند. آثار او توهمی از حرکت مدام، موج‌زدگی، به پس و پیش جنبیدن در یک عمق محدود را به وجود می‌آورد. (آرناسون، ۱۳۷۹)

اگر که جکسون پولاک نماینده سرشناس گرایش اول مکتب نیویورک بود یعنی شیوه‌ای که در آن حرکات بیانگر بدن و ناخودآگاه از اهمیت بسزایی برخوردار است. مارک روتکونیز به عنوان یکی از سرشناس‌ترین هنرمندان گرایش دوم سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی همیشه بحث‌انگیز بوده است. گستره‌های



اندی وارهول

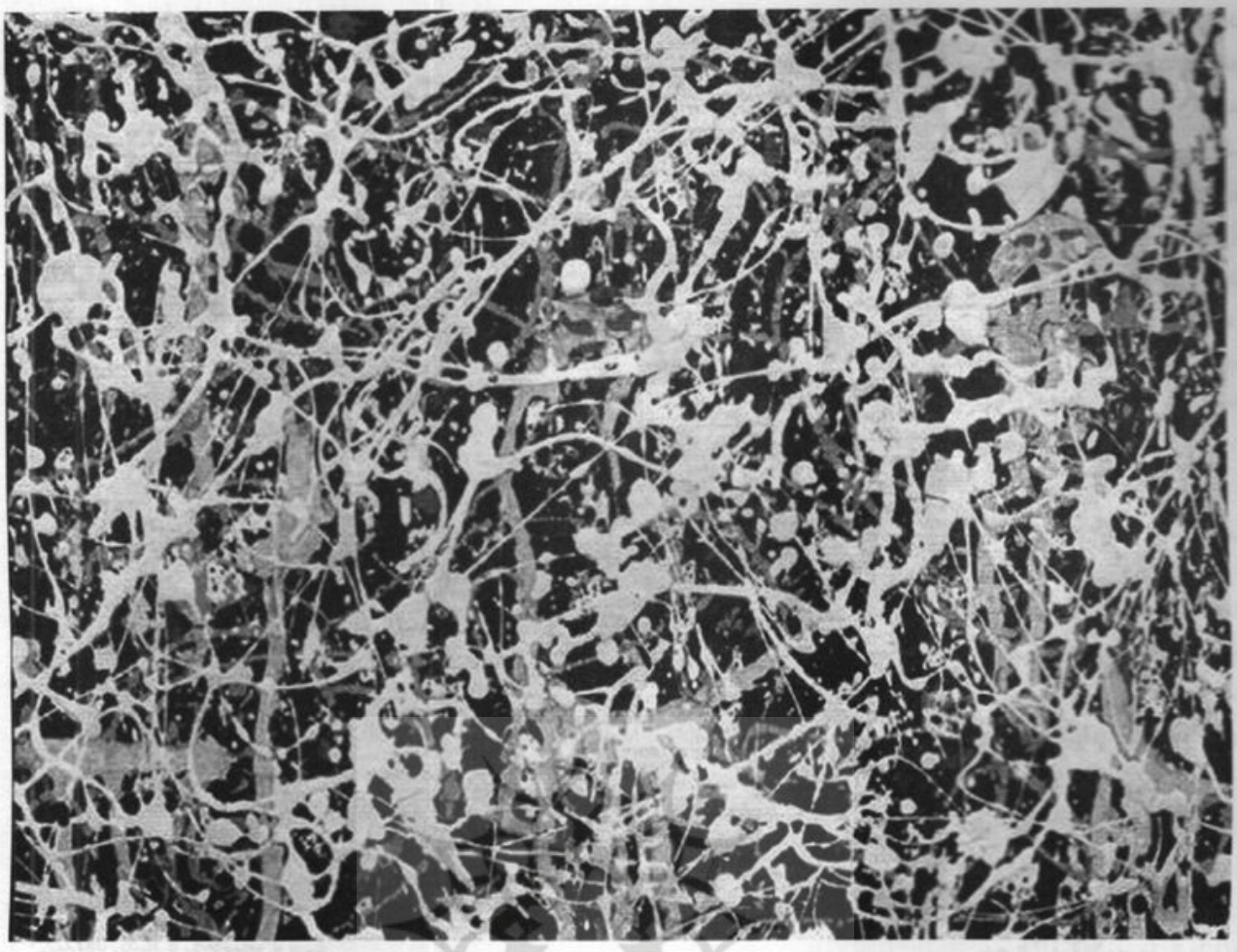
رنگی[16] روتکو که در پس سیر کردن از فیگوراتیو پدید آمده است اصل را احاطه‌می‌کند. روتکو نیز به مانند دیگر همتایانش از تقلید می‌پرهیزد زیرا به عقیده او حافظه، تاریخ و هندسه که جوهر اصلی تقلید را شکل می‌دهند بین هنرمند و ایده فاصله می‌اندازند. دغدغه روتکو چیزی نیست جز مانیفست (بیانیه) متفکران اگزیستانس یعنی پرتلاشدگی، مرگ، تقدیر و آزادی در قبال مسئولیت.

پاپ آرت، نئودادا[18]

در هنر پاپ آرت هنرمند در پی به تصویر کشیدن واقعیت نیست بلکه خود تصویر بیان‌کننده واقعیت است. در پاپ آرت امریکا بود که هنرمندان به فرآورده‌های فرهنگ عامه و همچنین بازنمودهای برگرفته از رسانه‌های همگانی تجاری، آن هم با بهره‌گیری از تکنیک سیلک اسکرین اجرا شد. هنرمندان پاپ آرت یک کلیشه را موضوع و سوژه خود قرار می‌دهند و در نهایت از این کلیشه یک اثر می‌سازند. پس هنرمند نیز عاملی است برای مصرف. قوطی سوپ کمبل و بطری کوکاکولا که اندی وارهول در فرآیند تکثیر، آن‌ها را تبدیل به یک نشانه فرهنگی کرده است خود مؤید این ادعاست.

پاپ آرت در دهه ۱۹۶۰ پدیده‌ای امریکایی است که از کلیشه‌های بزرگ و جسورانه امریکایی که بعد از موفقیت بین‌المللی اکسپرسیونیسم انتزاعی رایج شده بودند جدا شد. این سبک غیرمنتظره که از دال اکسپرسیونیسم انتزاعی یا تاسیسم[19] روئیده بود به عنوان «تصویر تازه‌ای از انسان» در امریکا و سبک فیگوراتیو» در اروپا شناخته شده بود. اندی وارهول هنرمند شاخص این سبک در امریکا بود. او وقتی از جعبه بریلو یا بطری کوکاکولا یا قوطی سوپ استفاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



جکسون پولاک

خیال‌بافی[۲۰] نیز وجود دارد که آن را در آثاری که وارهول از ستارگان سینما به تصویر کشیده می‌بینیم.

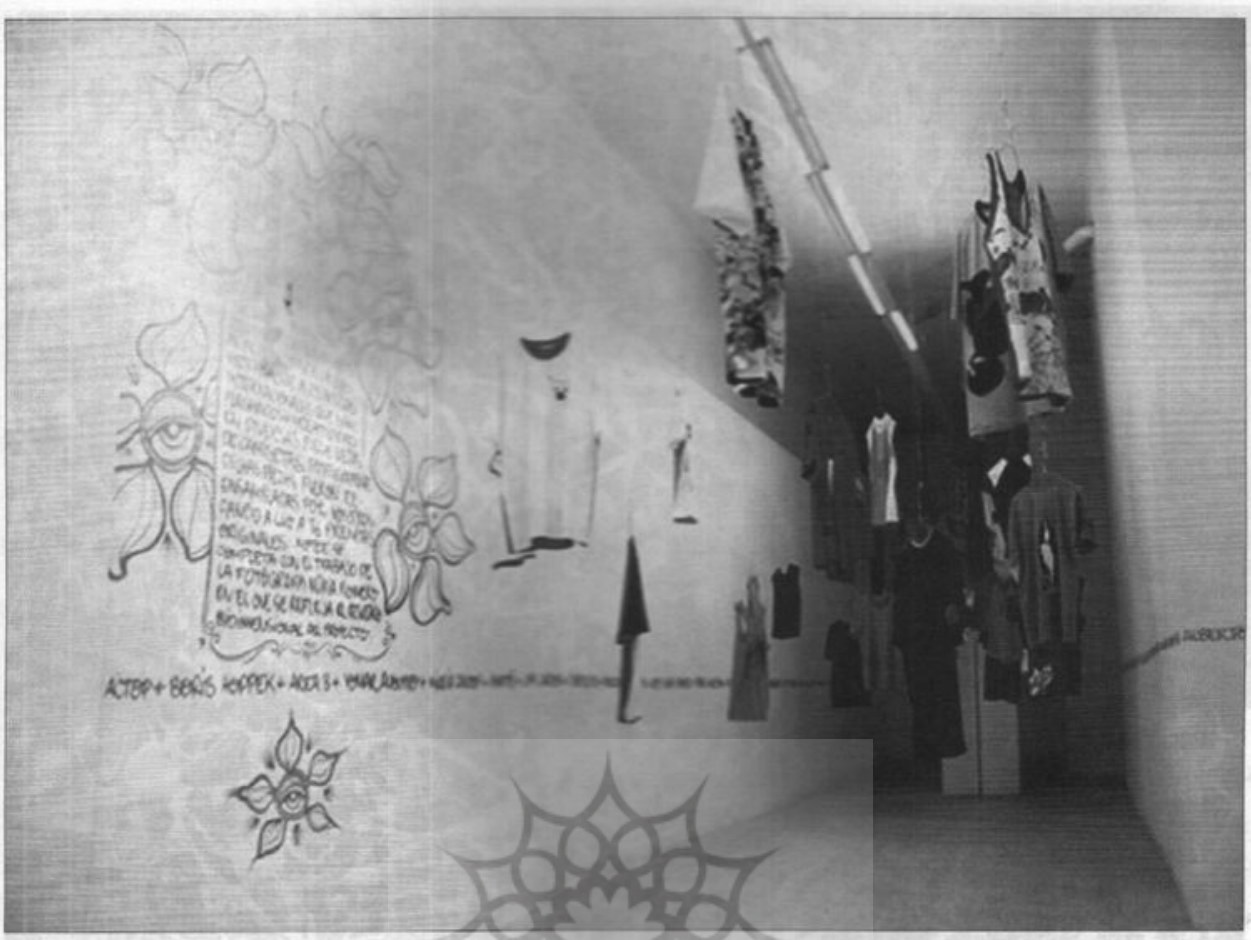
«آثار وارهول، اسطوره از بیخ و بن ظالمانه رؤیای امریکایی را عیان می‌کند. نقاشی‌های او یکی از سربه‌مهرترین رازهای امریکا را فاش می‌کند یعنی ساختار طبقاتی، پرتره‌هایی که او از مریلین مونرو کشید یا آن ظاهر عجیب و رنگ‌های تند و زننده، در حقیقت در پی آن بود که تک چهره را از هویت اصلی‌اش جدا کند و آن را به ماسکی بَدَل کند که در پس آن هراس‌ها و تنش‌های روح اجتماعی جلوه‌گر است. وارهول زیبایی را در مرگ و مرگ را در زیبایی ارج می‌گذارد. مریلین به سادگی به ما چشم دوخته است نیمی راستین و نیمی دروغین به‌طوری که ما می‌مانیم آیا به راستی مریلین هیچ‌گاه وجود داشته یا فقط رؤیای جمعی نسلی معتاد به رسانه بوده است». (اسماگولا، ۱۳۸۱، ص ۶۷)

وارهول برهمگونی خود با فرهنگ تجاری اصرار می‌ورزید او میان انزوای دادا، منفی‌نگری متعالی و نقادانه و تعدی به سیطره همه‌گیر فرهنگ تجاری در تعلیق مدام بود، وارهول خود می‌گوید: «اگر می‌خواهید همه‌چیز را درباره اندی وارهول بدانید تنها به سطح نقاشی‌هایم، فیلم‌هایم، و خودم بنگرید، من همان‌جایم بی آن‌که چیز دیگری درپس آن باشد.» (بیکز، ۱۳۸۳، ص ۲۱۵)

در پاپ آرت یا نئودادا است که با پذیرش رسانه‌ها به عنوان یک مدیوم[۲۱]، در حقیقت زیبایی‌شناسی روشنفکرانه‌ای که تا پیش از این در فرمالیسم به اوج خود رسیده بود نفی می‌شود.

وقتی سلیقه توده‌ها به میان می‌آید، حال موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های زندگی روزمره یک رکن اساسی در هنر می‌شود و به دنبال آن تکثر یک شاخص می‌شود همان‌چیزی که آدورنو متفکر مکتب فرانکفورت از آن به عنوان «صنعت فرهنگ» نام می‌برد.

به عقیده آدورنو: «صنعت فرهنگ» نوعی یکسانی و وحدتی کاذب را بر اذهان مردم تحمیل می‌کند یعنی مُهری واحد به همه‌چیز می‌زند و در این بین فرهنگ به صنعتی تام و کامل مبدل شده و از قوانینی صرفاً اقتصادی تبعیت می‌کند و انسان در سایه این فرهنگ در چنبره افسون بتوارگی کالاهای فرهنگی، جهان را قهراً وازگونه می‌بیند و در این میان هنر توده‌ای در بستر «صنعت فرهنگ» رشد و گسترش می‌یابد. والتر بنیامین یکی دیگر از متفکران مکتب فرانکفورت معتقد است با تکثیر مکانیکی، آثار هنری منش اصلی خود یعنی قدّاست خویش را از دست داده‌اند. در حقیقت رسانه‌های همگانی با غلبه بر اذهان و اندیشه توده‌ها، ذوق و سلیقه و حتی حس زیبایی‌شناختی انسان‌ها را در چنبره خود گرفته‌اند و



اینستالیشن

به آن نوعی وحدت کاذب بخشیدند یعنی ایجاد نوعی هماهنگی و وفق اجتماعی (ضمیران، ۱۳۷۷)

کانسپچوال

در هنر مفهومی، هنر به ساحت فلسفه نزدیک می‌شود و این‌جاست که دیگر هنرمند مفهومی به مانند یک فیلسوف در مورد اجتماع سخن می‌گوید. به کار بتوان کانسپچوال را شورش علیه هنر فرمالیستی قلمداد کرد که در آن سه حوزه نظری، عقلی و ابداعی کانتی مرزبندی شده بودند اما در هنر مفهومی با وارد شدن اجتماع در هنر، این سه حوزه با هم تلفیق می‌شوند. برای هنرمندان کانسپچوال، شناخت و معرفت[۲۲] انسان، ماده اصلی هنر است. تئوری اصلی کانسپچوال را این‌گونه می‌توان بیان کرد که هنر باید وارد جامعه شود و آن را نقد کند. پس هنر مفهومی در تقابلی شدید با هنر فرمالیسم قرار دارد. هنر کانسپچوال در پی‌حذف جنبه‌های زیبایی‌شناختی برمی‌آید و در ساحت آن اخلاق، ارزش و مفهوم هدف می‌شود. در هنر کانسپچوال این هنرمند است که به مانند یک فیلسوف و تئوریسین در مورد وقایع اجتماع به بحث می‌نشیند. هنرمندان مفهومی به جای «این همانی»[۲۳] با همان هویت یکه مدرن، «این نه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آنی»[۲۴] با غیریت را جایگزین می‌کنند همان «دیگری» که در هنر پست‌مدرن ارزشی والا می‌یابد. یا به بیان دیگر کانسپچوالیست‌ها «این نه آنی» را در «این همانی» مستحیل کرده‌اند.

و هنر مفهومی در اصل نظریه‌ای فلسفی درباره کلیات در ذهن افراد است که از سال ۱۹۶۵ از دل هنر «مینی‌مال آرت»[۲۵] و جریان «پیشامد»[۲۶] برمی‌خیزد و در تکمیل و تبیین آن سعی در ارائه چیزی به مخاطب دارد که سخت به مفهوم آن چیز نگاه دارد و برای بیان آن خود را مجاز به بهره‌گیری از هر ماتریالی می‌بیند و از هرگونه بیان فیگوراتیو (اعم از تمثیلی، تصویری - موضوعی) و انتزاعی بهره می‌گیرد و زیبایی‌شناسی را به حاشیه می‌راند. تا آن‌جا که مارسل دوشان می‌گوید آن‌چه یک اثر هنری را پدید می‌آورد تصور ادراک هنرمند است نه فرم آن. (انجمی، ۱۳۸۱)

در هنر مفهومی عناصری از زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی به‌کار رفته و هدف آن است که هنرمند در جریان عرضه مفهوم هنری‌اش در خود نقش مستقد را نیز بازی می‌کند. مفهوم‌گرایی دارای‌وجوه مشترک با آن چیزی است که هنر حالتی[۲۷]، «هنر انضمامی»[۲۸] و پیکره‌سازی با تحرک نامیده می‌شود. جوزف کاسوت یکی از هنرمندان مطرح کانسپچوال، خاستگاه اصلی این هنر را

محقر انسانهای»[۳۴] مارسل دوشان می‌باشد. (آرتنس، ۱۳۷۵)

شاید بتوان ذهنیت آسان ساخته‌های مارسل دوشان و پس از آن هنر مفهومی را تأییدی بر نظریه پایان هنر هگل دانست. یعنی هنری که در آن مفهوم یا ذهنیت هنرمند رکن اصلی در پروسه تولید اثر است و دیگر نوع متریال به‌کار رفته در آن به عنصری حاشیه‌ای تنزل می‌شود و به این ترتیب «اثر هنری»[۳۰] در هنر مفهومی تبدیل به یک «حقیقت عملی»[۳۱] می‌شود. برای هنرمند مفهومی، همه عالم هنر است و هرچیزی می‌تواند به عنوان مواد خام هنر به کار گرفته شود. به شرطی که هنرمند آن را تبدیل به یک بحث هنری کند. یعنی همه انحاء هستی را اشغال کند و این‌جاست که دیگر شکاف بین هنر و غیرهنر به یکباره فرومی‌ریزد. در عصر پساتاریخی است که دوران غول‌ها به سرآمده است پس شاید هنر کانسپچوال را بتوان نقطه آغاز «خودبیگانگی»[۳۲] از هنر دانست یعنی دیگر سنت‌های هنری نمی‌توانند فراپویی کنند اگر در مدرنیسم واژه «پیشرفت»[۳۳] یک رکن بود حال در این دوره ما واژه «تغییر»[۳۴] را داریم پس بی‌جهت نیست که در هنر مفهومی هرچیزی می‌تواند هنر باشد.

یکی از نخستین نمونه‌های این هنر اثر «یک و سه صندلی»[۳۵] متعلق به جوزف کاسوث (۱۹۴۵) است. این اثر عبارت است از یک صندلی تاشو، یک عکس از همان صندلی و یک تصویر بزرگ شده از تصویر صندلی در دائرةالمعارف با نمایش این «چیدمان»، هنرمند این پرسش را در برابر مخاطب باز می‌کند که کدام‌یک هویت واقعی صندلی را بازگو می‌کنند آیا صندلی به عنوان یکی از سه عامل قابل درک است یا به کمک بعضی از آن‌ها و یا این‌که هیچ‌کدام در حل این پرسش اعتباری ندارد. (اسمیت، ۱۳۸۰)

جوزف کاسوث در مقاله «هنر پس از فلسفه» در سال ۱۹۶۹ می‌گوید: «تنها توجیه و حقانیت هنر، خود هنر است، هنر توضیح است یا این‌که هنر همان‌قدر ایده است که ایده.» (پارمیسانی، ۱۳۸۱، ص ۱۱۰)

یا این‌که: «ناب‌ترین تعریف برای هنر مفهومی آن است که هنر مفهومی کاوشی است در بنیادهای مفهوم هنر.» (اریاویچ منتشر نشده، ص ۱۵)

اثر مفهومی برخلاف چارچوب متعارف نقاشی دو بُعدی، فضایی واقعی را ارائه می‌کند تا مخاطب به مانند کانونی متحرک پیرامون آن به گردش بپردازد و مخاطب نیز به مانند جزئی پویا با اثر در نظر گرفته می‌شود، بنابراین آن‌چه اهمیت دارد ادراک فکر هنرمند و گسترش آن توسط مخاطب است. پایه نظری کانسپچوال استوار است بر ادراک، دریافت، فهم، اندیشه و در کل، مشارکت ذهنی مخاطب در معناسازی و تکثیر اثر مفهومی اهمیت شایانی دارد. (بقراطی، ۱۳۸۲)

چیدمان یا اینستالیشن نیز به عنوان نقطه تمرکز پست‌مدرنیسم، بهترین عامل برای ایده بن‌فکنانه‌ای است که کل هستی را یک «متن»[۳۶] نوشتاری می‌بیند، چیدمان به خودی خود ظرفی است خالی که می‌تواند پذیرای هرچه که خالق اثر و مخاطب منظورش است بشود. هنرمند چیدمان دنیای مجزایی را می‌آفریند که خود، جهانی است مستقل و در آنِ واحد هم آشناست و هم آشنازدایی می‌کند. (اف جنسن، ۱۳۸۱)

چیدمان عبارت است از استقرار یک شیء یا مجموعه‌ای از اشیای ناهمگون در یک مکان با وضع معین، آن هم به منظور بیان ایده یا مفهومی خاص. این اصطلاح از دهه ۱۹۶۰ عمدتاً در ارتباط با مینی‌مال آرت و کانسپچوال آرت رایج شده است و بنابراین می‌توان پیوندی میان هنر مفهومی و هنر چیدمان را جستجو کرد. (جنسن، ۱۳۷۹)

چیدمان با تأثیر از هنر پاپ و سرهم‌بندی شکل گرفت. در این هنر، هنرمند با قرار دادن عنصر یا عناصری در محیطی سربسته یا باز در پی‌بیان هدف خود است. عامل تصادف در این هنر به روند آفرینش کمک می‌کند یعنی خود را به سلیقه هنرمند تحمیل می‌کند. در هنر اینستالیشن گاه از صدا و نور طبیعی و مصنوعی نیز برای بیان بهتر سود برده می‌شود. (اف جنسن، ۱۳۸۱)

گفته شد که چیدمان، ریشه در هنر پاپ دارد شاید بتوان حتی ریشه‌های آن را در خیلی قبل‌تر جستجو کرد، یعنی آثار دادائیستی که سعی در آشتی دادن اشیای نامتجانس در کنار هم داشت که آسان ساخته‌های مارسل دوشان بهترین نمونه آن است. اما چیزی که حائز اهمیت است ذکر این نکته است که وقتی این اشیای نامتجانس در کنار هم برای بیان مفهومی خاص قرار می‌گیرند القاکننده فضایی نمایشی است که مخاطب را با خود درگیر می‌کند. پس بی‌جهت نیست که در هنر چیدمان هنرمند مجاز به بهره بردن از انواع ماتریال‌ها یعنی نورپردازی، ویدئو و... است. به بیان دیگر رسانه‌ها[۳۷] در هنر اینستالشین از اهمیت بسزایی

برخوردارند. وقتی برای دستیابی به هدف مورد نظر، بهره‌گیری از هر ماتریالی مجاز باشد آن‌گاه دیگر شکاف خلل‌ناپذیر هنر و غیرهنر به یکباره فرومی‌ریزد و به دنبال آن میرا بودن اثر، یک امر کاملاً عادی تلقی می‌شود. ریشه‌های آن تعریف را در هنر دادائیسم شاهد بودیم یعنی باور داشتن به هنر زوال‌ناپذیر آن هم با هدف ضدیت با هنر موزه‌ای.

«در هنر چیدمان، فضا فقط دربرگیرنده اشیاء نیست بلکه هرسه عامل مکان، فضای طراحی شده و اشیای آرامش یافته در آن، مجموعاً کلیت اثر را می‌سازند. قالب چیدمان از جنبه زبانی به شاخه‌های گوناگونی مانند پیکرسازی، صحنه‌آرایی، «هنر محیطی»[۳۸]، «جفت‌کاری»[۳۹] و «هنر رویداد» شباهت دارد» (بقراطی، ۱۳۸۴، ص ۵۰)

هنر چیدمان یا کارگذاری ممکن است به عنوان نشانه‌های ایده ضدساختمان‌گرایی دنیا تلقی شود همانند متنی که اگر کسی سخت درگیر آن شود دیگر هرگز نمی‌تواند آن را کاملاً بفهمد حتی توسط نویسنده آن. به این دلیل خوانندگان آزادند تا آن را در حیطه درک خودشان تفسیر کنند و در این میان هنرمندِ کارگزار دنیای مجازیی را خلق می‌کند که خود جهان مستقلی است و بینندگان رها شده در بستر این هنر ادراک خود را به شکل خاطراتی برگرفته از تجربیات‌شان درمی‌آورند و در نهایت در فرآیند خلق «متن» سهیم می‌شوند. هنر کارگزاری به عنوان «متن» می‌تواند به آرامی به معنای تحت‌اللفظی تبدیل شود چرا که اغلب به مطلبی که برنامه را قابل فهم می‌سازد پیوسته است. (جنسن ۱۳۷۹) آخرین هنری که در این نوشتار به عنوان یکی دیگر از ریشه‌های هنر پست‌مدرن مورد ارزیابی قرار می‌گیرد همانا هنر اجرا یا پرفرمنس است.

هنر پرفرمنس در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۷۰ یعنی در اوج شکوفایی هنر پاپ پدید آمد و مضمون آن مبتنی بر ایده یا مفهومی در بطن آن بود. منظور از هنر اجرا، نوعی نمایش است آن هم به منظور ارائه انگاره‌های هنری نو و حتی تبلیغ اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی که از اوایل قرن بیستم رواج پیدا کرده بود. برخی هنر پرفرمنس را هنر زنده نیز می‌نامند، زیرا یک اثر پرفرمنس در حضور مردم و گاه با مشارکت مخاطبان انجام می‌پذیرد و گاه بازیگران، رقصندگان و حتی نوازندگان حرفه‌ای نیز هنرمند اجراگر را همراهی می‌کنند. همچنین عوامل و عناصر دیگری چون چراغ نئون، عکس، اسلاید نیز به هنرمند در بیان هرچه بهتر ایده‌اش کمک می‌رسانند. (جنسن، ۱۳۷۹)

هنر پرفرمنس با تأثیر از هنر کانسپچوال، پیشامدها (happening) و رقص‌های التقاطی آن‌ها)، چیدمان‌ها و هنر مینی‌مال پدید آمده است. پرفرمنس مثل کانسپچوال تمایل زیادی دارد که مخاطب را در سطح ناهشیاری برانگیزند تا در سطح عقلی و به کاربرد عملی و بیان بداهه اثر، پیش از توانایی یا خود اثر بها داده می‌شود. (اف جنسن، ۱۳۸۱)

ریشه پرفرمنس حتی به تظاهرات دادائیستی طی جنگ جهانی اول برمی‌گردد. یک رخداد ممکن است در یک سوپرمارکت، در حین گذر از یک بزرگراه، زیر توده‌ای از کهنه پاره در آشپزخانه یک دوست رخ دهد و ممکن است زمان آن بیش از یک‌سال به درازا بکشد. (آرناسون، ۱۳۷۵)

آلن کاپارو یک رخداد را چنین تعریف می‌کند: «یک مجموعه از وقایع که در بیش‌تر از یک زمان و مکان اجرا و تصویر می‌شود محیط‌های سازنده آن را می‌توان تمارک دید یا مستقیماً از آن‌چه در دسترس است گرفت یا اندکی آن را تغییر داد» (آرناسون، ۱۳۷۵، ص ۵۲۱)

پیش از این در بحث از هنر کانسپچوال ذکر شد که هنر در آن به مرز فلسفه نزدیک می‌شود و هنرمند به مانند یک فیلسوف در مورد وقایع اجتماع نظر می‌دهد. شاید بتوان گفت این اتفاق در هنر پرفرمنس حتی شدیدتر می‌شود هنری که بر پایه‌های آنارشیستی دادائیست شکل گرفته باشد. قطعاً پیامی کوبنده را به بیننده عرضه می‌کند و در این میان یوزف بویز آلمانی هنرمندی قابل بحث است. یوزف بویز در سن ۱۹ سالگی هنگامی که سوار بر یک هواپیمای جنگی مشغول عملیات بود دچار سانحه شد و سقوط کرد. جایی‌که او فرودآمد محل استقرار تاتارها بود. شمن‌های تبتی او را با پیه و نمد شفا دادند و همین عناصر بودند که بعدها در آثار یوزف بویز نقش کلیدی را بازی کردند و تمثیل‌هایی بودند از تجربه‌های دردمندانه زندگی‌اش. این آثار چیزی بیش از یک اجراست. او در روند شکل‌گیری آثارش که بی‌شباهت به مراسم آئینی نیست از خود به‌در می‌شود و در فرآیند خلق اثر به درونی‌ترین لایه‌های روح انسان نفوذ می‌کند و چیزهایی را به ما گوشزد می‌کند که شاید بی‌اعتنا از آن گذر کرده‌ایم.

بویز معتقد است که «زخم» بیش از هر چیز، بحرانی اخلاقی است که در آثار او حضوری گسترده و پویا دارد. در طراحی‌ها، مجسمه‌ها، اجراها و حتی کارهای سیاسی بویز، چیزی که به وضوح به چشم می‌خورد حضور یک انسان گزینش‌گر است و ارائه تغییر دادن آن به این شرط که انسان را درک کند که ارباب دستمایه خود و شکلات فراهم آمده به وسیله دانش است. ناگفته پیداست حال با کلیدی که این انسان محوری در آثار بویز شکل می‌دهد آسان‌تر می‌توان آثاری مثل «روباهای چرب و صندلی چرب»، «چه‌گونه تصاویر را برای یک خرگوش مرده توضیح دهیم»، «سلستیک»، «کایوت» و «ایستگاه تراموا» را توضیح داد. (داویتاس، ۱۳۸۲)

گفته شد که انسان‌مداری هسته اصلی آثار بویز را تشکیل می‌دهد پس شاید بتوان او را وامدار متفکران اگزیستانس نام نهاد که رادیکال‌ترین وضعیت انسان‌مداری را در آثارشان بیان می‌کردند. یعنی این‌که انسان فاعل مختار است، انسان دارای تعهد و مسئولیت است و نتیجه این دو عامل می‌تواند موجب پدید آمدن اضطراب، دلهره و ترس باشد. انسان در این تفکر ماهیت خودش را تعین می‌بخشد شاید بتوان حتی مفهوم اومانیسم را در اگزیستانسیالیسم جست‌وجو کرد.

همه اجراهای بویز به سوی یک هدف بی‌نظیر هدایت می‌شود و آن چیزی نیست جز دگرگونی زندگی و زمان زندگی ما و زمان ما. بویز فلسفه پنهان آثارش را چنین خلاصه می‌کند: «کلید تغییر هرچیز، گشودن درِ بسته خلاقیت در هر انسان است وقتی هر انسانی ورای حزب‌های سیاسی چپ و راست، آفریننده باشد می‌تواند زمان را دگرگون کند.» (اسماگولا، ۱۳۸۱، ص ۳۵۲)

یوزف بویز در پی‌افزودن چیزی جدید به عناصر کارش بود. بخشیدن مکانی شاعرانه در فضا به آن‌ها و وصل کردن‌شان به منابع انرژی آن هم به وسیله سفری ساحرانه و شمن‌وار در آثارش. (داویتاس، ۱۳۸۲)

نام جون پایک نیز به عنوان یکی دیگر از هنرمندان مطرح پرفرمنس عقیده دارد: «بسیاری از آن‌چه ما در آینده به عنوان هنر در نظر داریم روندی خواهد بود از گردآوری اطلاعات، کدبندی و پخش و هنرمند فقط به عنوان رابط اجتماعی و عامل انسانی، ابزار تکنولوژیک خواهد بود و می‌افزاید اطلاعات بااهمیت هرگز به اطلاع عمومی نمی‌رسد، صرفاً چون به شکل انسانی‌اش کسالت‌آور و بدنماست. او معتقد است که پیش از هرچیز باید اطلاعات را رسماً به عنوان جایگزین منبع انرژی به رسمیت شناخت.» (اسماگولا، ۱۳۸۱، ص ۳۶۵)

یوزف بویز در سلوکی نو تلاش کرد تا خود را به عنوان یک کاهن مدرن معرفی کند. او روز به روز از فرآیند «هنرسازی» فاصله می‌گرفت. او در مراسم آیینی‌اش که بی‌شباهت با مجالس جادوگران قرآیندی از آفرینش را به اجرا درآورد که چیزی نبود جز بی‌شکل نمودن و از هیبت انداختن تصاویر متعارف از طریق تهاجم ذهنیت بر عینیت و برعکس. (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰)

حال که بحث به این‌جا رسید شاید بتوان گفت نام جون پایک ـ یوزف بویز و همتایان‌شان در هنر پرفرمنس و یا جکسون پولاک در اکسپرسونیسم انتزاعی و همچنین هنرمندان مفهومی، چیدمان و پاپ آرت در پی خلق فضایی غریب در آثارشان بودند. آن‌ها آشکارا به تلفیق «هنر» و «غیرهنر» اصرار می‌ورزید و در این راه بهره‌گیری از هر ماتریالی را مجاز می‌دیدند. بی‌گمان آن‌ها بسیار وامدار نظریه کانت در خصوص بدون غایت بودن هدف بودند برای این هنرمندان غایت فردپرستانه هرگز یک دغدغه نیست. پرواضح است آن‌ها از نظریات گادامر اندیشمند هرمنوتیک[۴۰] نیز بهره‌مند شده بودند. جایی‌که او اثر هنری را وارد شدن به یک بازی می‌داند آن‌هم به مدد نماد و چه‌گونه می‌توان آثار این هنرمندان را بدون در نظرگرفتن فضایی نمادین تحلیل کرد. زیرا نماد آن چیزی است که به فراسوی خود اشارت می‌کند. همیشه هم زبان صریح و مستقیم گویای همه‌چیز نیست و در حقیقت این هنرمندان با توسل به نماد در حاضر کردن امر غایب و غایب کردن امر حاضر هستند. وقتی یوزف بویز در پرفرمنس «چه‌گونه تصاویر را برای خرگوش مرده شرح دهیم!» سرش را در عسل فرومی‌برد و روی آن را با زورقی طلایی می‌پوشاند در خلق فضایی نمادین است. او خود در این باره می‌گوید: «با فروبردن سرم در عسل، آشکارا کاری می‌کنم که با تفکر ارتباط دارد. قابلیت بشر نه در ایجاد عسل، بلکه در اندیشیدن و خلق اندیشه است. از این راه سرشت «مرگ‌وار» اندیشیدن دوباره «زندگی‌نما» می‌شود. زیرا عسل بی‌گمان ماده‌ای است حیات‌بخش.» (اسماگولا، ۱۳۸۱، ص۳۴۳)

خرگوش مرده برای بویز تنها یک نماد است آن هم برای بیان معنایی که در فراسوی واژه مرگ به ذهن متبادر می‌شود. خرگوش مرده در پیوند با «سرزمین مادری»[۴۱] نمادی از قدرت بی‌مانند است. خرگوش مرده آشکارا در پارادوکسی شدید با ظاهر خود، معنایی خاص را به ذهن متبادر می‌کند و آن چیزی نیست جز دمیدن روحی تازه از رخوت و سستی. شاید بتوان گفت ذهنیت غالب این متفکران در تضادی شدید با «کوگیتوی»[۴۲]، دکارتی (من می‌اندیشم پس هستم) است یعنی رسیدن به یک یقین. در صورتی که آثار این هنرمندان در رسیدن به یک «امر مطلق»[۴۳] نیست. اگر در مدرنیسم «من» و پرداختن به آن یک رکن می‌شود که به دنبال آن بیگانگی بر انسان چیره می‌شود در این هنرها شاهد هستیم که «تو» یا «دیگری» به صحنه می‌آید و این همان‌جایی است که «دیالوگ»[۴۴] آغاز می‌شود و دیالوگ همان احراز خود در تقابل با دیگری است پس بی‌جهت نیست که در این هنرها و سپس هنر پست‌مدرن، مخاطب و حضور فعال او در خوانش بی‌اثر است که اهمیت دارد. یعنی مطلق‌باوری و «کلی‌نگری»[۴۵] نفی می‌شود و چیزی که پدید می‌آید همانا دیالوگ است که وقتی به تکامل رسید نتیجه‌ای جز «دیالکتیک»[۴۶] ندارد و در این نقطه «فهم»[۴۷] رخ می‌دهد. ▣

پی‌نوشت‌ها:

۱. Suprematism ۲. Constructivism ۳. Abstract Expressionism ۴. Pop Art ۵. op Art ۶. Hyper - realism ۷. conceptualism ۸. Preformance ۹. Installation ۱۰. All over Painting ۱۱. Mimesis ۱۲. Lung ۱۳. Paradox ۱۴. Suplime ۱۵. Elaboration ۱۶. Colour field ۱۷. Manifest ۱۸. Neo DaDa ۱۹. Tachism ۲۰. Fantasty ۲۱. Medieum ۲۲. Theoria ۲۳. Identity ۲۴. Diversity ۲۵. Minimal Art ۲۶. Happening ۲۷. Earth Art ۲۸. Body Art ۲۹. Ready made ۳۰. Art work ۳۱. Arte fact ۳۲. Elination ۳۳. Progress ۳۴. Change ۳۵. One and three chairs (1965) ۳۶. Text ۳۷. Media ۳۸. Environment art ۳۹. Assemblage ۴۰. Hermeneutic ۴۱. Mother ۴۲. earth ۴۳. Cogit ۴۴. Absoulate ۴۵. Dialogua ۴۶. Dialectic ۴۷. Understanding

فهرست منابع:

۱. اف جنسن، آنتونی. ۱۳۸۱. پست‌مدرنیسم و هنر پست‌مدرن. ترجمه: مجید گودرزی. تهران: عصر هنر.

۲. اسماگولا، هوارد جی. ۱۳۸۱. آخرین گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری. ترجمه: فرهاد غبرایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳. آرناسون، هـ. هـ. ۱۳۷۵. تاریخ هنر مدرن. ترجمه: مصطفی اسلامیه. تهران: آگه.

۴. بیکر، دی‌اس. ۱۳۸۳. «جف کونز و تناقض پدیده فوق ستاره.» ترجمه: مهدی مقیم‌نژاد. حرفه: هنرمند. ۷، ۲۱۶ ـ ۲۱۴.

۵. بقراطی، فائقه. ۱۳۸۲. «اندیشیدن بر اندیشه هنرمند.» بیتاب: ۱:۱، ۹۶ ـ ۸۳.

۶. بقراطی، فائقه. ۱۳۸۴. «هنر چیدمان» گزارش. ۱۳، ۵۵ ـ ۵۰.

۷. پاکباز، رویین. ۱۳۷۹. «دایرةالمعارف هنر» تهران: فرهنگ معاصر.

۸. پارمسیانی، لوردانا. ۱۳۸۱. «هنر مفهومی» ترجمه: برنا بهمنش. حرفه:هنرمند ۱.

۹.جنسن، ه.و. ۱۳۷۹. «تاریخ و فلسفه هنر، پست‌مدرنیسم». ترجمه: شهره شریفی.

۱۰. داویتاس، دیماستنس. ۱۳۸۲. «انسان مجسمه است.» ترجمه: جاوید دلرنگ. حرفه: هنرمند. ۶، ۲۱۳ ـ ۲۰۶.

۱۱. ضیمران، محمد. ۱۳۷۷. جستارهای پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی. تهران: کانون.

۱۲. قره‌بلغی، علی‌اصغر. ۱۳۸۲. «دگرجایی آفرینش‌گری و مدیریت زیبایی‌شناسی.» گلستانه. ۴۸:۴، ۵۵ - ۵۲.

۱۳. لوسی اسمیت، ادوارد. ۱۳۸۰. «مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم.» ترجمه: علیرضا سمیع‌آذر. تهران: نظر.

۱۴. پتریی. افروز. (گردآوری). ۱۳۸۰. «اندی وارهول». تهران: نظر.