ویژگی‌های پست‌مدرن هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی (۶)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارلو ماریا ماریانی: ترکیب‌بندی شماره ۶، رقص، رنگ روغن روی بوم ۱۸۰×۱۸۰ سانتی‌متر، ۱۹۸۹

امروز در هر گفتمان فرهنگی، طبیعت هنجارگریز پست‌مدرنیسم به عنوان یکی از موارد مسأله‌ساز چهره خود را نشان داده اما هیچ‌گاه ادراک روشنی فراهم نیاورده است که آیا پست‌مدرنیسم یک شرایط خاص فرهنگی است یا یک مثال‌وارهٔ نظری. از همین رو، برای بررسی ویژگی‌های پست‌مدرن هنرهای تجسمی، ناگزیر باید اول رابطهٔ میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را بررسی کرد و یکی از بهترین راه‌های دریافت این رابطه آگاهی از کاستی‌ها و تضادهایی است که هر دو از نیاکان خود به ارث برده‌اند و در نهاد هر دو مستتر است. مدرنیسم، در ظاهر ریشه و زمینه‌یی کمابیش شناخته دارد اما پست‌مدرنیسم، تاکنون بر چیزی جز یک مفهوم فریبنده و گمراه‌کننده دلالت نکرده است و یکی از دلایل عدم توافق بر سر معنا و تعریف آن، قطعی نبودن ریشه‌ها و خاستگاه آن است. می‌توان گفت و پذیرفت که پست‌مدرنیسم برآمده از مدرنیسم است اما مسأله این است که خود مدرنیسم هم آغازگاه معینی ندارد و هنوز به طور قطع و یقین نمی‌توان بر یک دگرگشت فرهنگی و مؤلفه‌ها و عناصر آن انگشت گذاشت و آن را مدرنیسم نامید.

با آن‌که همواره مشخص کردن یک محدودهٔ زمانی مسأله‌ساز بوده است، باید ناگزیر پیه «پی‌آمدهای آن را به تن مالید و گفت که یک تحول و دگرگونی، در تمام زمینه‌های فرهنگی و هنری در یک دوران ۵۰ ساله، از ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰، در اروپا اتفاق افتاد که در آغاز «سنت نو» نامیده می‌شد و بعدها مدرنیسم نام گرفت. مسأله‌ساز بودن قضیه این جاست که شکل رابطهٔ میان مراحل آغازین این موج فرهنگی و فعالیت‌های هنری که در درون آن شکل گرفت، با مراحل و دستاوردهای پایانی آن در ۱۹۳۰ بسیار پیچیده، چندوجهی و غیرخطی است و در هر بررسی، از هر منظری که باشد، باید تأثیرات جنبش‌های هنری اواخر سدهٔ هجدهم و نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم به ویژه رمانتیسیسم را هم به حساب آورد. به هر حال با نگاه کردن به این دوران ۵۰ ساله در می‌یابیم که در سال‌های آغازین آن، نخستین دگرگونی‌ها در روش دیدن و دریافتن پدیدار شد و ذهن‌ها برای پذیرش دگرگونی‌های بعدی آمادگی یافت. در این دوران، در تمامی تولیدات فرهنگی، از عرصه‌های ادبی و داستان‌نویسی و شعر گرفته تا معماری و هنرهای تجسمی و موسیقی و رقص، یک تحول ریشه‌یی به وقع پیوست. حتی در هنرهای گرافیکی و تزئینی و کاربردی و مد و تزئینات داخلی هم تغییراتی پدید آمد و سرانجام دامنهٔ آن به عکاسی و سینما کشانده شد. یکی از ویژگی‌های بی‌سابقهٔ این دوران آن بود که هر یک از دگرگونی‌ها با بحث و جدل‌های فراوانی همراه بود و سبب شد تا تمامی پیش‌پنداشت‌ها و پیش‌فرض‌های مربوط به جایگاه هنر در اجتماع و ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن نیز دستخوش تغییر و تحول شود. به همین اعتبار هم بود که هر دگرگونی در شیوه‌های هنری، یک تحول اساسی در نگرش و مفهوم و اندیشهٔ انسانی را نیز همراه داشت.

دامنه و پی‌آمدهای این تحولات، به نسبت دوری و نزدیکی کشورهای دیگر به اروپا و شدت و ضعف پیوندهای فرهنگی که با غرب داشتند، به سرزمین‌های دیگر نیز کشانده شد و بر فرهنگ مردم آن تأثیر گذاشت. در این میان کشورهای امریکای لاتین بزرگترین سهم را از دگرگونی‌ها بردند اما تغییر و تحول در کشورهای افریقایی و آسیایی، هم به کندی صورت پذیرفت و هم نتایج متفاوت داشت. مثلاً در هندوستان سبب‌ساز روی آوردن روشنفکران و هنرمندان به سنت‌های بومی شد و نوعی انگیزهٔ ضداستعماری پدید آورد. به هر حال با فرارسیدن دههٔ ۱۹۳۰، برخی از راهکارهایی که امروز در پیوند با پست‌مدرنیسم شمرده می‌شود آزموده شده بود. در نقاشی و کلاژ و مجسمه‌سازی، بهره‌جویی از مواد و عناصر حاضر و آماده و هم‌آمیزی آن‌ها تجربه شده و هنرمندان چیزها و اشیایی را به کار گرفتند که تا آن زمان راهی به قلمرو هنر نداشت. به کشفیات تازه در پیوند پیچیدهٔ میان ادراک و خاطرات و هویت نایل آمدند و در فرایند این کار، آثاری هستی یافت که هم نقاشی سنتی را به ریشخند گرفت و هم اندیشه و دریافت سنتی را. تمامی این رویدادها به نوعی زمینه‌سازی برای فراهم آوردن طنز و نقیضهٔ نقاشی، یا همان چیزی که امروز پست‌مدرنیسم در پی آن است و شرایط پست‌مدرن را فراهم می‌آورد نیز تعبیر شدنی است.

مسألهٔ بعدی که پیوند میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را پیچیده می‌کند آن است که امروز چنین می‌پنداریم که مدرنیسم همواره همین معنا و مفهوم امروزی را داشته است و کمتر به این واقعیت توجه می‌شود که از این واژه، در هر زمان و هر مکان و هر زبان، مفهومی متفاوت استنباط می‌شده است. به عنوان نمونه ذهن امروز به آسانی فراموش کرده است که در ۱۹۲۰، بسیاری از مردم با نگرانی به آینده می‌نگریستند و بیم آن داشتند که طبقهٔ کارگر سرانجام اختیار امور و حکومت را در دست بگیرد. در آن روزها مدرنیسم، یا سنت‌تازه را سبب‌ساز این دگرگونی می‌دانستند و با بدبینی در آن می‌نگریستند. در سال ۱۹۲۹، همزمان با برگزاری نمایشگاهی از آثار مدرنیست‌ها در نیویورک، یکی از روزنامه‌ها نوشت: «نیویورک شهری است که در آن مدرنیسم شکل تقلید از بی‌ارزش‌ترین الگوهای فرانسوی سنت تازه را به خود گرفته است.»[1] به بیان دیگر باید در نظر داشت که مدرنیسم هم یک فرایند تاریخی ظهور و رشد و تحول را پشت سر گذاشته و از کوره‌های گدازان تجربه و آزمایش گذر کرده است. از این دیدگاه باید بر سه مرحلهٔ مشخص انگشت گذاشت و آن را با دقت بیشتری بررسی کرد.

۱. در ۵۰ سال میان ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰، به ویژه در سه دههٔ نخستین قرن بیستم، دگرگونی‌های ریشه‌یی در تمام زمینه‌های فرهنگی صورت پذیرفت اما طبقه‌بندی این دگرگونی‌ها به عنوان یک پدیدهٔ معین، کاری ناممکن است. افزون بر این، در بررسی‌های دقیق‌تر می‌بینیم که مدرنیسم از اواسط سدهٔ نوزدهم به شکل یک مثال‌وارهٔ پیچیده و به عنوان یک گذشته‌نگری خردورزانه برای به نظم آوردن فعالیت‌های هنری دوران‌های پیشین به کار گرفته شده است و چنان‌که دیدیم، مدرنیسم در آن پنجاه سال نه تنها معنا و مفهوم امروزی خود را نداشت بلکه گاه‌وبی‌گاه از بدنامی هم مبرا نبود.

۲. اگر مدرنیسم به عنوان یک پدیدهٔ یکپارچه و منسجم تصور شود بی‌تردید به نوعی دوگانگی کاذب نیز دامن می‌زند و سبب می‌شود تا بسیاری از آثار هنری در طبقه‌بندی‌های هنر «پیشرو - فرمالیستی» و هنر «متعارف - واقع‌گرایانه» جایی پیدا نکنند و چه بسا که غیرمدرن هم خوانده شوند. در این صورت از یک سو پیوند میان اثر هنری و محتوای اجتماعی آن نادیده انگاشته می‌شود و از سوی دیگر آفریده‌های دوران فرهنگ تجربی بی‌اهمیت به نظر می‌آیند. همین دوگانگی کاذب میان هنر اواخر سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم سبب شده است تا بسیاری از شخصیت‌های برجستهٔ هنری این دوران سرگردان بمانند و در آنان به دیدهٔ فرمالیست‌های شکست‌خورده نگریسته شود. بسیاری از زنان هنرمند آن روزگار در این گروه جای می‌گیرند و به رغم تلاش‌های چند سال اخیر فمینیست‌ها و تحقیق‌های فراوانی که صورت گرفته، هنوز از این برزخ هنری رهایی نیافته‌اند.

۳. اگر بگوییم که در پایان دههٔ ۱۹۲۰ از رنگ و رمق مدرنیسم کاسته شد و در اواخر ۱۹۳۰ یک سره محو و نابود شد، بی‌تردید با این پرسش هم روبه‌رو خواهیم بود که پس چه‌نامی می‌توان روی دوران بعد از نابودی مدرنیسم گذاشت؟ آیا آن‌چه از آن به بعد پدیدار شد بازگشت به سنت‌های سدهٔ نوزدهم و رئالیسم - ناتورالیسم آن بود؟ آیا بازگشت به سایه روشن‌های پیش از مدرنیسم بود؟ و مهم‌تر از همه چگونه می‌توان در قلمرو تردیدها و سایه روشن‌ها، رویدادهای اواخر دههٔ ۱۹۳۰ و ۴۰ را قاطعانه بررسی کرد؟ مگر نه این که بیشتر رویدادهای فرهنگی این دوران، نوعی واکنش شتاب‌زده، آسیب‌دیده و زخم‌خورده نسبت به بی‌عدالتی‌ها و بحران‌های سیاسی اروپا بود؟ رکود اقتصادی و شرایط سیاسی اجتماعی، که جایی برای خوش‌بینی و امید به آینده باقی نمی‌گذاشت، سبب شد تا هنرمندانی که سرنوشت خود را از سرنوشت میلیون‌ها انسان دیگر جدا نمی‌دانستند، نسبت به ناانسانی‌ها و تعدی‌ها و چپاول‌ها واکنش نشان دهند. از همین رو آن‌چه در این دوران پدید آمد، از نظر محتوا در سنجش با دوران شکوفایی مدرنیسم، بسیار متفاوت بود و در بسیاری موارد با آموزه‌های مدرنیسم و فرم‌گرایی‌های آن خوانایی نداشت. آثار این

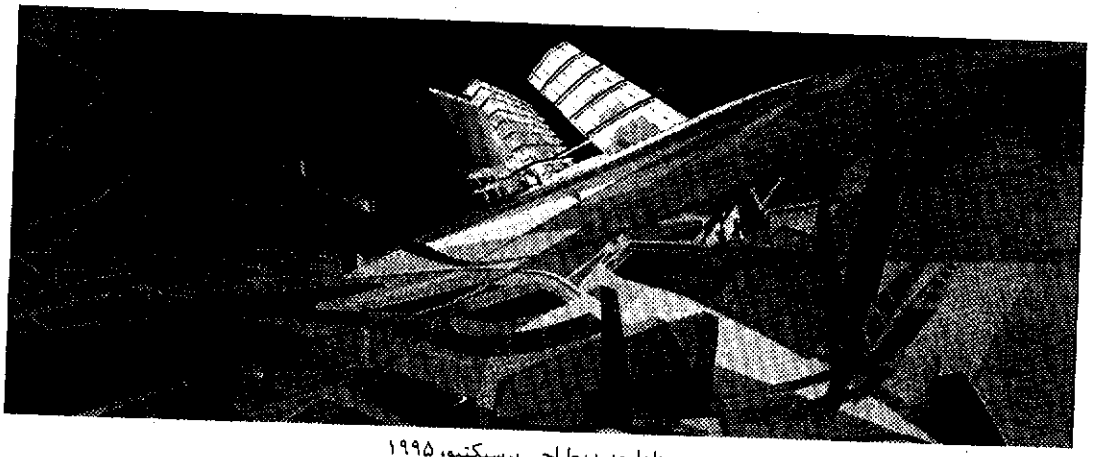
دوران یا به تأثیر از آزارها و ناهنجاری‌های سیاسی بود و یا به شکلی وسواس‌آمیز به مسائل اجتماعی می‌پرداخت و کم‌تر دیده می‌شد که اثر هنری، بیان فردی و فرمالیستی هنرمند و یا به تعبیر دیگر همان چیزی باشد که مدرنیسم سال‌ها آن را موعظه و تشویق کرده بود. تنها با این سنجش‌ها است که می‌توان به نقش مثال‌واره‌یی مدرنیسم پی برد و به همین دلایل است که آثار برخی از هنرمندان این دوران در پیوند با واکنش یا بی‌اعتنایی نسبت به رویدادها و شرایط متغیر یک زمان خاص تعبیر و تفسیر شده است. شاید به سبب همین پیچیدگی‌ها و احساس نابودی قهرمان‌پروری‌های آوانگارد بود که پرسی ویندهام لوئیس در زندگینامهٔ خود نوشت: «ما نخستین انسان‌های آینده‌یی هستیم که تحقق نیافته است. ما به «عصر بزرگ»ی تعلق داریم که هنوز نیامده است. ما با سرعتی بیش از آن‌چه باید در جهان حرکت کردیم، گام‌هایی که برداشتیم بیش از اندازه شتاب‌زده بود و در هر گام به سبب رویارویی با جنگ و رکود اقتصادی و بحران سیاسی و انقلاب خسته‌تر شدیم. اکنون چنان است که گویی به عقب افتاده است، تمامی جاه‌طلبی‌ها و بلندپروازی‌های آن از میان رفته و به دامن مصالحه و سازشکاری‌ها در غلتیده است». تنها لوئیس نبود که احساسی از این گونه داشت، بسیاری از نویسندگان دیگر، همان تجربیات گذشته بود. راست است که نقاشی آنان به بیان حسیات هنرمند تعبیر می‌شد اما این آبی بود که ادبیات هنر به آسیاب هنرهای تجسمی می‌ریخت. هنرهای تجسمی در این دوران بیش از هر زمان دیگر به ادبیات هنر اتکا داشت و بدون آن احساس بی‌تکیه‌گاهی می‌کرد. نقد هنری بود که نوعی زیبایی‌شناسی تازه پدید آورد وگرنه هرگز از نقاشی جکسون پولاک برنمی‌آمد که هنری قائم به ذات باشد و همان‌گونه که دیدیم سرانجام سر از تصنع درآورد. ناگفته پیداست که در شرایطی از این گونه و در سلیقهٔ تولیتی و «حکومت سلیقه‌ها»، بر یک شکل خاص از هنر تاکید ورزیده می‌شود، دربارهٔ آن تبلیغ می‌کنند و برای آن ارزش‌های من درآوردی می‌تراشند. تولیت نقاشی آن دوران در دست کلمنت گرین‌برگ بود و دیدیم که با نوشته‌های خود از جکسون پولاک یک نیمه‌خدای هنرهای تجسمی ساخت و از همین جا هم بود که تاریخ هنر و نقدهنری و نظریه‌پردازی به هم آمیختند، مؤلفه‌های هنر یک دوران کوتاه را مشخص کردند و بازار یک شکل از هنر، به قیمت ناچیز شمردن شکل‌های دیگر رونق یافت. در امریکا جکسون پولاک قهرمان هنرهای تجسمی معرفی شد و در انگلستان، هنری مور قهرمان بلامنازع سیاست هنر بود. در شرایط پس از جنگ جهانی دوم، برای توجیه و ادراک دگرگونی‌هایی که در شکل و محتوای هنرهای تجسمی پدید آمده بود،

فرانک اوگه‌ری: موزه گوگنهایم، بیلبائو، اسپانیا ۱۹۹۳-۱۹۹۷

از جمله اریک بلیر، یا همان نویسنده‌یی که به نام مستعار جورج اورول مشهور است نیز به دوران خود و آیندهٔ وهمناکی که در انتظارشان بود با نگرانی می‌نگریستند. به همین اعتبار می‌توان جورج اورول را یکی از نویسندگان پست‌مدرن دانست که در محتوای سیاسی و کاربرد مدرنیسم پیشرفته و ابزار آن با بدبینی می‌نگریست. اورول در ۱۹۵۰ درگذشت اما برخی از آثارش آکنده از بدبینی‌ها و وحشت‌های پایان هزارهٔ دوم است. سراسر دفتر خاطرات توماس مان، یادداشت‌ها و یادآوری کوشش‌های نویسنده‌یی است که دل‌نگران حراست و سرپا نگه‌داشتن شکلی از داستان‌نویسی است که بتواند به تراژدی‌های سیاسی بپردازد و همین یادداشت‌ها بود که زمینه‌های بحث‌های جدی نویسندگان سیاسی همچون برشت، لوکاچ، والتر بنیامین و تئودور آدورنو را فراهم آورد.

به سبب‌هایی که برشمردم، در گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در قلمرو هنرهای تجسمی، مراحل میانی سدهٔ بیستم چندان به حساب نمی‌آید چراکه در آن از فردیت، نوآئینی و بیان ذهنیات همراه با نوآوری به گونه‌یی که مدرنیسم روا دانسته بود نشانهٔ چشم‌گیری دیده نمی‌شود. آن‌چه جکسون پولاک و دکونینگ و دیوید اسمیت آفریدند در واقع پی‌آمدهای جنگ و شرایط فرهنگ آشوب‌زدهٔ پس از جنگ و در ادامهٔ نظریه‌های انتقادی رواج یافت و سبب گسترش جهانی برخی از جنبه‌های مدرنیسم را فراهم آورد. بدین سان در دههٔ ۱۹۶۰، ادبیات هنر و مدرنیسم و فرهنگ هنر به هم آمیختند و ترکیب آن‌ها به شکل یک گفتمان واحد به دامن فلسفه درغلتید و هنوز که هنوز است در همان جا اتراق کرده است. از همین زمان هم بود که فلسفه دستی به سروگوش هنرهای تجسمی کشید، با احیای جنبه‌های مفهوم‌گرایانهٔ سنت مدرنیسم اولیه، که دیگر خودش یک پاکلاسیک شده بود، و با درهم‌آمیزی نقد هنری و نظریه‌پردازی و فعالیت هنری، نوعی مدرنیسم «ادبی و نوشتاری» در هنرهای تجسمی سربرآورد و با وام‌گیری از فلسفه، پایه‌های آن‌چه امروز پست‌مدرنیسم نامیده می‌شود بنا نهاده شد.

این توضیحات ممکن است پیچیدگی‌های مراحل گذر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم را اندکی روشن کند اما نباید انتظار داشت که مسأله را به تمامی حل کند و تصویری شسته‌رُفته به دست دهد. همان‌طور که پیشتر اشاره کردم، در بررسی‌های مراحل گذر هم، از هر دیدگاهی که باشد، باید تمامی حذف کردن‌های فرهنگی و تجربیات مصیبت‌بار سه دههٔ میان ۱۹۳۰ تا پایان دههٔ ۱۹۵۰، بحران‌های سیاسی و شکل‌های گوناگون واکنش‌های فرهنگی که ناآرامی‌های آن دوران سبب‌ساز

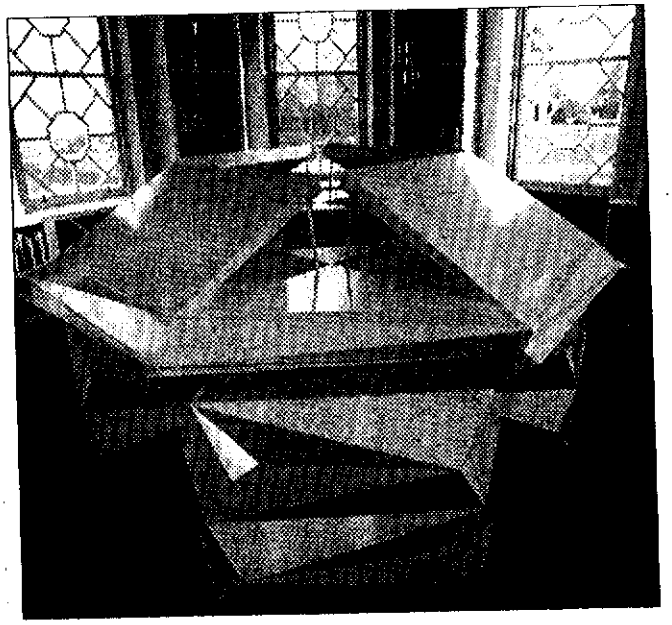


زاها حدید: طراحی پرسپکتیو، ۱۹۹۵

آن بود نیز درنظر گرفته شود. فراموش هم نکنیم که حذف فرهنگی کم‌وبیش مانند فراموشی عمل می‌کند و همواره نهادها و مؤسسات دیکتاتور مآبانه و دارای اختیارات رسمی و پادوها و کارگزاران آن‌ها، که گه‌گاه کاسه‌های داغ‌تر از آش هم از آب در می‌آیند، عاملان آن شمرده می‌شوند. به هر حال در نیمه‌های دهۀ ۱۹۵۰ ترس از مک‌کارتیسم امریکا و دوران ژدانف شوروی فروریخت، از شدت جنگ سرد کاسته شد و دورانی تازه در آزادی نسبی هنرمندان و روشنفکران (که در بحثی جدا و مستقل به آن خواهم پرداخت) آغاز شد. با استناد به همین دوران رکود بود که میشا گلنی (۱۹۹۳)، وابستۀ فرهنگی بی‌بی‌سی در اروپا، دوران ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰ را «تولد دوبارۀ تاریخ»[۳] نامید و فرانسیس فوکویاما (۱۹۹۲) از «پایان تاریخ و آخرین انسان» سخن به میان آورد و با یاوه‌گویی و بلبل‌زبانی و بازارگرمی، جای خود را در میان مخاطبان امریکایی خود باز کرد.[۴] فوکو یاما با لحنی پیامبرانه بهشتی کاپیتالیستی را برای هزارۀ سوم نوید داد و اساس نظریۀ خود را بر این پایۀ واهی بنا نهاده بود که سرانجام کاپیتالیسم لیبرال دموکراتیک از خطرها و تهدیدهای مارکسیسم و سوسیالیسم جان به در برده و زمان شکوفایی آن فرا رسیده است. اما بهشتی که فوکویاما نوید می‌داد تاریخی پانصد ساله دارد و به قول ژاک دریدا، هرگز در سراسر تاریخ، افق اموری که فوکویاما جان به دربردن آن‌ها را به جشن و پایکوبی برخاسته به این اندازه تیره و هولناک و در خطر نبوده است. از دیدگاه فوکویاما و دیگر کارچاق‌کنان سیاست امریکا، «تولد دوباره» به معنای آن است که با پایان یافتن دوران جنگ سرد، دوران رکود و فروماندگی نیز به پایان می‌آید اما جست‌وجو در لایه‌های گذشته و زخم‌خوردگی‌های هشداردهندۀ آن همچنان ادامه دارد. بخشی از مدرنیسم امروز، یا بگوییم پست‌مدرنیسم، درگیر همین «باز ارزش‌یابی»های واهی است.[۵]

یکی دیگر از مسایل هنرهای تجسمی با پست‌مدرنیسم آن است که بسیاری از گفتمان‌ها، و احیاناً جدل‌های مربوط به معماری و هنرهای تجسمی قلمروی سیال دارند و مرزهای این دو هنر، بیش از هر زمان دیگری در هم مستحیل شده است. مثلاً فرانک اوگه‌ری کار خود را به عنوان یک نقاش و طراح آغاز کرد، یک معمار پست‌مدرن شناخته شد و امروز پست‌مدرنیسم را رها کرده و علمدار معماری غیرخطی و کمپلکسیتی[۶] است. مایکل گریوز به سبب طراحی‌های توانمندانه ستوده می‌شد. بسیاری از معماران از جمله استانلی تایگرمن و آلدو روزی و زاها حدید، همه طراحان مبلمان و لوازم خانه و جواهرات بودند. برخی از منتقدان پست‌مدرن، مانند چارلز جنکز، هم در قلمرو طراحی و نقاشی طبع‌آزمایی کردند و هم در معماری. از همین رهگذر هم هست که بسیاری از معماران در واقع با آثار خود به مجسمه‌های غول‌پیکر هستی بخشیدند، درست به همان شکلی که طراحان و نقاشانی همچون رابرت اسمیت‌سون و نانسی هولت با پدید آوردن «هنرزمینی» و «ویژگی مکانی»[۷] آثار معماری‌گونه پدید آوردند و مرزهای میان هنرهای تجسمی و معماری را به شکلی که تاکنون در تاریخ سابقه نداشته است، لغزنده و سیال کردند. پیش از آن‌که حرفی از پست‌مدرنیسم در حیطۀ هنرهای تجسمی به میان آید، سلسلۀ دراز آهنگی از نقاشان مانند اندی وارهول، رابرت راشنبرگ، فرانسیس بیکن، دیوید هاکنی، کریستو، سل‌له‌ویت، روی لیختنشتاین، کارل آندره و... هر یک به طریقی با پست‌مدرنیسم و زیبایی‌شناسی آن سروکار داشته‌اند. نشانه‌های موجود در تاریخ چند دهۀ اخیر هنرهای تجسمی حاکی آن است که این هنر، گاه‌وبی‌گاه یا با بهره‌جویی از مواد و مصالح گوناگون کنار آمده و شکلی دورگه یافته و یا به سازش با رسانه‌های دیگر، از جمله عکاسی و کامپیوتر و ویدئو تن داده است. حتی در پاره‌یی موارد این را هم پذیرفته است که نه شکل نقاشی داشته باشد و نه مجسمه‌سازی را و پذیرای نام اینستالیشن و بازی‌های مفهوم‌گرایانه شده است. همین کوتاه آمدن‌ها و انعطاف‌پذیری‌ها و ابعاد تازۀ هنرهای تجسمی بود که مانند زمینی مستعد، نگاه پست‌مدرنیسم را به سوی خود معطوف داشت.

پست‌مدرنیسم در هنرهای تجسمی پیشینه‌یی کوتاه اما آشفته و سردرگم‌کننده دارد. چیزی نیست که بتواند به عنوان یک مکتب و مشرب هنری بررسی شود و بیشتر شکل تاخت و تاز به حریم «ایسم»های دیگر و ایلغار دستاوردهای آن‌ها را داشته است. بسیاری از نظریه‌پردازان از به‌کار بردن واژۀ پست‌مدرن خودداری کرده‌اند چراکه بر این باورند که پست‌مدرنیسم در سی‌سال گذشته، گوناگونی گستردۀ میثاق‌ها و تکنیک‌ها و تجربه‌ها را هم‌سطح و هم‌سان کرده است تا با یک نظر همه چیز را ببینند، به یک متر و میزان اندازه بگیرد و اگر لازم افتاد از آن خود کنند. برخی دیگر از نویسندگان و فلاسفۀ هنر، از جمله آرتور دانتو، بیشتر تمایل دارند که به جای پست‌مدرن، از عبارت «پساتاریخی» استفاده کنند و بر آنند که پست‌مدرنیسم می‌خواهد تاریخ را از حافظۀ هنر پاک کند.[۸] دانتو بر آن است که هنر مدرن در بزرگترین مرحلۀ فلسفی خود، یعنی از ۱۹۰۵ تا ۱۹۶۴، به جست‌وجوگری همه سویه در مورد طبیعت و جوهرۀ خود پرداخت و می‌خواست از خود شکلی ناب و خالص به دست دهد. دانتو می‌گوید در این دوران، بیش از هر دوران دیگر، برای هنر تعریف به دست داده شده اما هر تعریف در پیوند با یک جنبش هنری خاص بود. مارکو لیوینگستون، به سبب کثرت و گوناگونی ایسم‌های دو دهۀ ۱۹۶۰ و ۷۰، واژۀ پلورالیسم را بر پست‌مدرنیسم ترجیح می‌دهد[۹]. به هر حال با تمام عدم توافق‌ها و ناسازگاری‌ها بر سر واژۀ پست‌مدرن، همگی این واقعیت را پذیرفته‌اند که پدیده‌یی تازه، به هر نامی که خوانده شود، بر هنر پس از دهۀ ۱۹۷۰ سایه انداخت. این نویسندگان برآنند که هنر مدرن در این تاریخ به پایان آمد و بیشتر جنبش‌های بزرگ و کوچک هنری بعد از آن شکلی ضدمدرنیستی داشته است. سندی نایرین (۱۹۷۸) بر آن است که انگیزۀ نظریه‌پردازان و هنرمندان پست‌مدرن ضدیت و نشان دادن واکنش نسبت به پایگاه کلمنت گرین‌برگ، منتقد با نفوذ مدرنیست و زیربنای اندیشگی او، یعنی نوشته‌های منتقدان انگلیسی، کلایوبل و راجر



چارلز جنکز: میز، ۱۹۹۵

فرای بوده است که فرمالیسم آنان پس از جنگ جهانی دوم به امریکا راه یافت و بر بسیاری از نویسندگان و نقاشان تأثیر گذاشت. کلایو بل در ۱۹۱۴ با تأکید ورزیدن بر فرم‌های پرمعنا و دلالتگر، نقاشی را هنری قائم به ذات دانست که می‌باید رها از ارزش‌های بیرونی، با ارزش‌ها و معیارهای تجسمی ارزیابی شود. این قرائت از مدرنیسم در قلمرو هنرهای تجسمی گویای آن بود که تاریخ هنر مدرن تاریخ خودپالودگی و خلوص‌یابی است و بیرون راندن تأثیرات بیرونی می‌باید تا زمان دست‌یابی به فرم مطلق ادامه پیدا کند. این اندیشه‌ها سبب شد که کلمنت گرین‌برگ (۱۹۶۱) با نوعی مطلق‌گرایی و جزم‌اندیشی اعلان کند که نقاشی مدرن باید بیش از هر چیز به طبیعت رسانهٔ خود بیندیشد و دو بعدی بودن و مسطح بودن بوم نقاشی و واقعیت فیزیکی سطح تصویر و رنگ را در نظر بگیرد. کلمنت گرین‌برگ با آمیزه‌یی از این اندیشه‌ها به نوعی ایدئولوژی «مدرن متاخر» در نقاشی امریکا هستی بخشید و نظم و خلوص و صراحت را در قلمرو هنر رواج داد. گرین برگ بر آن بود که تنها نقطهٔ اتکاء نقاشی، شخصیت و هویت خود «نقاشی» است. می‌گفت که محتوا باید چنان به تمامی در فرم مستحیل شود که اثر هنری به هیچ چیز جز خودش کاهش یافتنی نباشد.(۱۰) همین آموزه‌های گرین برگ بود که بسیاری از نقاشان را به پیروی از مارک روتکو و مزرعهٔ رنگ او واداشت و تقلید از آثار ادراین‌هارد را یک فریضهٔ هنری شمرد.

در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و آغاز دههٔ ۱۹۸۰، پست‌مدرنیسم با پدید آوردن نوعی ارتدکسی فرهنگی اما با ظاهری بت‌شکنانه و رادیکال، به مقابله با این اندیشه‌ها برخاست و از سه روش متفاوت بهره گرفت:

۱. ارائهٔ آثار استوار بر متون و تجربیات تاریخ هنر

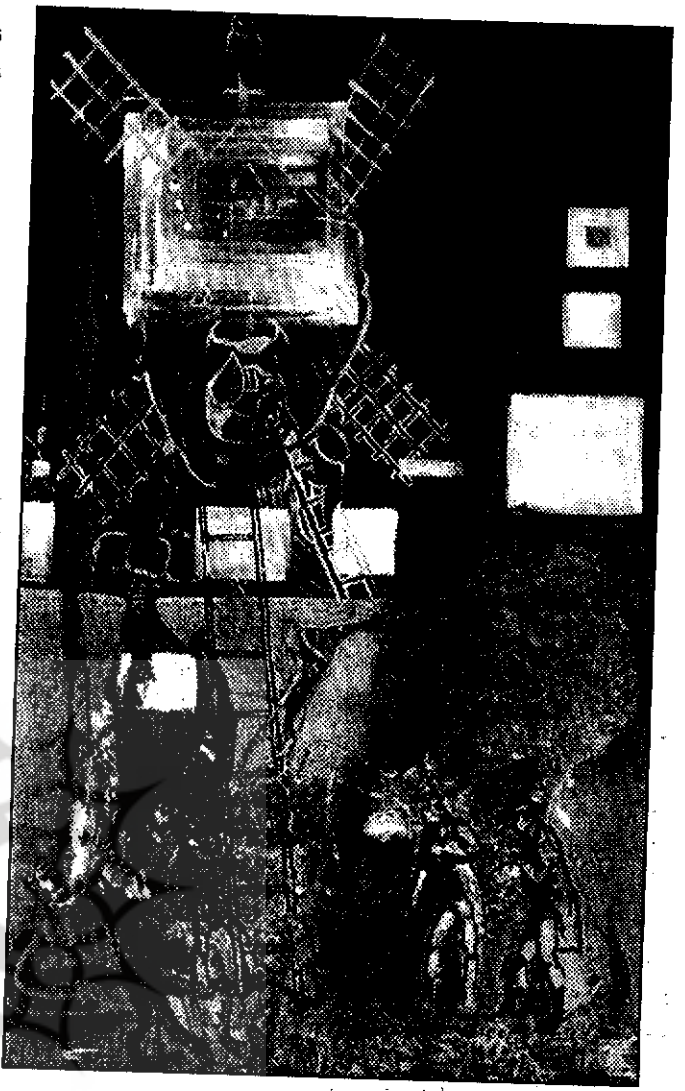
۲. توصیف هنرمندانی به عنوان ابزار پدیدآورندهٔ هنر ترکیبی و ناخالص، اما تسکین دهنده و شفابخش

۳. مصادره و از آن خود کردن آن‌چه در پدید آوردن این گونه از هنر سودمند تشخیص داده می‌شود و به هم آمیختن آن‌ها در یک اثر واحد

این سه روش، برخلاف استقلال ظاهری، به هم پیوسته‌اند و از پاره‌یی جهات ماهیتی همسان دارند. روش اول دل‌نگرانی پذیرفتنی بودن و کیفیت هنر تازه است، دومی در اندیشهٔ کیفیت بیانگری و ایجاد ارتباط نقاشی است و نگاه سومی معطوف به گفتمان قدرت، آن هم در اقتصادی است که خواه‌ناخواه جهانی شده است.

از برآیند این دیدگاه‌ها می‌توان پست‌مدرنیسم را واکنشی نسبت به تعصب‌های نویسندگان و وسواس نقاشان مدرنیست دربارهٔ خلوص کلینیکی فرم‌ها و انتزاع خودانگیخته تعبیر کرد. پست‌مدرنیسم خسته و دلزده از فرمالیسم و نقاشی انتزاعی و بازی‌های می‌نی‌مالیستی، از نظر قالب، به مکتب‌ها و مشرب‌های گوناگون، به پلورالیسم و تزئینات و زرق‌وبرق روی آورد و از نظر محتوا، بهره‌جویی از روایت‌گری و ادبیات و تمثیل را روا شمرد و بدین‌سان پس از سال‌های دراز پای آن‌چه را مدرنیسم نهی کرده بود به ساحت نقاشی بازگشود. کیم‌لوین (۱۹۸۸) در مروری که بر پایان مدرنیسم نوشت، به خلاصه‌ترین شکل ممکن ویژگی‌های رویکرد تازه را بر شمرد: پست‌مدرنیسم ناخالص است. از کاستی‌های خود آگاهی دارد. از تورم هنری و کاهش ارزش‌ها باخبر است. از بالا رفتن قیمت‌ها خبر دارد و از این رو بر صرفه‌جویی، بازیافت و کنکاش گذشته برای یافتن عناصری که کارآیی داشته باشد تاکید می‌ورزد. روش‌های آن ترکیبی است نه تجزیه و تحلیل‌گرانه. رها از سبک است و سبکی آزاد است. شوخ و شنگ اما سرشار از شک و تردید است. منکر هیچ چیز نیست و هیچ چیز را هم نمی‌پذیرد، با هر گونه ابهام و ایهام و تضاد و پیچیدگی مدارا می‌کند و با بی‌ربطی‌ها و ناپیوستگی‌ها کنار می‌آید. زندگی را به ریشخند می‌گیرد و خامی و واپس‌گرایی را می‌پذیرد. دیدگاهی آماتورگونه دارد. ساختار آن بیشتر بر اساس زمان است تا فرم. بیشتر دل‌نگران محتوا است تا سبک. از خاطرات، اعترافات، پژوهش، افسانه، طنز، نقیضه، تمثیل، خیال بافی و بی‌آیمانی هنری بهره می‌گیرد. یک دل و صمیمی است. مرزهای میان خویشتن و جهان را سیال می‌کند و در اندیشه هویت و رفتار است.(۱۱) بیشتر جنبش‌هایی که پست‌مدرنیسم را شکل داد یا در درون آن پدیدار شد، بر اساس هنر مفهوم‌گرا به سرکردگی سل‌لویت بود که بر اثر هنری به عنوان یک اندیشه تأکید می‌ورزید و توجه را به سوی زبان معطوف می‌داشت. این گرایش‌ها راه را برای پیدایش گونه‌هایی از هنر سیاسی از جمله هنر «فمینیستی» و هنر «جامعه» هموار کرد. گروهی از هنرمندان مانند مل رامزدن، جوزف کوسوت و مایکل بالدوین و نویسندگانی که آب به آسیاب آنان ریختند، زبان را مهم‌ترین ابزار بیان هنری شمردند و آن‌چه پدید آوردند مبتنی بر ادبیات و فلسفه بود نه استوار بر معیارهای تجسمی، اینان دوری گرفتن از درون گرایی موعظه کردند و پلورالیسم را به عنوان جایگزین تمام مکتب‌ها و ایسم‌های دیگر برگزیدند. این کار در واقع یورشی تمام عیار بر ضد جنبه‌های مفاهیم

جولیان اشنابل: ماقبل تاریخ، شکوه، افتخار، تمایز و فقر، ۳/۲×۴/۵ متر، ۱۹۸۱



زیگمار پولکه: اندازه‌گیری سنگ در شکم گرگ و تراشیدن آن به شکل زباله‌های فرهنگی، ۱/۸×۱/۲ متر، ۱۹۸۱

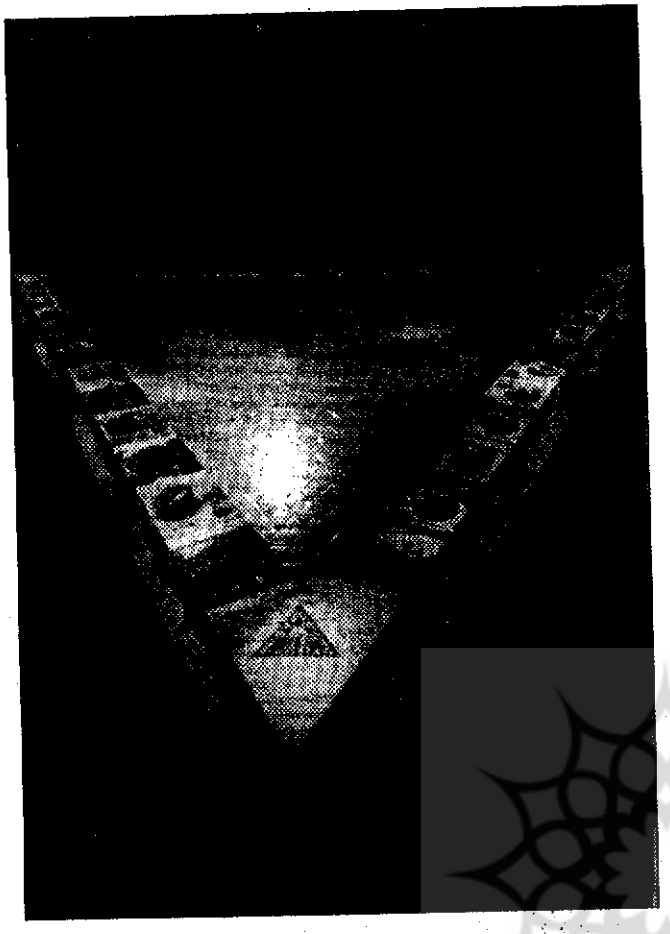
اومانیستی و مدرنیستی هنر به عنوان ابزار بیان‌گری بود. نقاشانی همچون زیگمار پولکه و جولیان اشنابل، پیشگامان حملهٔ تازه بر ضد میثاق‌های هنری بودند. یکی دیگر از نویسندگانی که در ساختن و پرداختن نظریه‌های پست‌مدرنیستی در هنرهای تجسمی نقشی بزرگ به عهده داشت، پل کراتر بود که با به هم‌آمیزی نظریات و اندیشه‌های ادموند برک، امانوئل کانت و ژان فرانسوا لیوتار، دربارهٔ هنر والا و متعالی، نظریه‌یی تازه را ساخت و پرداخت. کراتر بر آن است که هنر پست‌مدرن گفتمان امور والا و متعالی را فقط به عنوان یک انگیزه و تکان عاطفی می‌پذیرد مشروط بر آن که سبب بازبیداری و شادابی حسیات انسانی بشود و بر زنده بودن احساس دلالت کند.[۱۲] در این میان نظریه و گفتمان دیکانستراکشن (واسازی) نیز بر بی‌ثباتی رابطهٔ میان ابژه و مفهوم انگشت گذاشت و کراتر با بهره‌گیری از همین گفتمان چنین عنوان کرد که اگر عرصه‌یی که معنا در آن تولید می‌شود بی ثبات است، پس رابطهٔ میان خویشتن و اثر هنری و ادراک آن نیز بی‌ثبات، موقت و گذرا است. معنای اثر هنری مدام در حال مصالحه و واسازی است و بدین‌سان با پذیرش هرمنوتیک، تمامی عرصهٔ معنا را دستخوش تغییر و تحول می‌کند.

شماری از نظریه‌پردازان و نویسندگان، از جمله‌های فاستر، کوشیدند تا هم نظریات رادیکال و هم دو پهلوگویی‌های ارتجاعی و واپس‌گرایانهٔ پست‌مدرنیسم را به نظم و ترتیب درآورند و برای هر یک حساب و کتابی جدا باز کنند. هال فاستر، پس از کوشش‌های فراوان سرانجام به این نتیجه رسید که امروز دو نوع پست‌مدرنیسم وجود دارد: پست‌مدرنیسم «واکنشی» و پست‌مدرنیسم «مقاوم»، نقاشانی همچون کارلو ماریا ماریانی و نظریه‌پردازانی همچون چارلز جنکز که بر بازیافت کلبی‌منشانهٔ مکتب‌ها و مشرب‌ها و روش‌های کهنه و منسوخ مانند نو ـ کلاسیسیم تأکید می‌ورزند در گروه اول جای می‌گیرند و هنرمندان چپ و فمینیست‌ها که با مسائل سیاسی و پدرسالاری و جنسیت و نژادپرستی درگیری دارند، در گروه دوم گنجانده می‌شوند. اما رها از حرف و سخن‌ها هنوز به درستی روشن نشده است که این گروه‌ها واقعاً نسبت به چه چیز واکنش نشان می‌دهند و در برابر چه چیز مقاومت می‌کنند. کریگ اوئنز (۱۹۸۰) پست‌مدرنیسم را بازگشت تمثیل و استعاره می‌داند و بر آن است که تمثیل، یک روایت با ایماژ بصری است که همواره حامل معانی فرعی نیز هست که بخشی از آن‌ها در معانی ادبی یا بصری مستتر است.[۱۳] به بیان دیگر، یک استعاره می‌تواند به ساختار روائی گسترش یابد. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های تمثیل در هنرهای تجسمی، گورنیکا (۱۹۳۷) اثر مشهور پیکاسو است که هر عنصر آن حامل و حاوی معانی پنهانی دربارهٔ جنگ و مصایب آن است. کریگ اوئنز، با وام‌گیری از اندیشه‌های والتر بنیامین، نظریه‌پرداز مارکسیست آلمانی، بر آن است که بازگشت تمثیل در هنر امروز یکی از نشانه‌های آشکار و بی‌چون‌وچرای پست‌مدرنیسم است و هنری پدید می‌آورد که دیگر تعالی را تبلیغ نمی‌کند بلکه روایتگر احتمال نابسندگی‌ها و عدم تعالی خویش است. ویژگی‌هایی که اوئنز بر می‌شمارد بر آمده از نظریات مدرنیستی است که همواره بر خودکفایی و قائم به ذات بودن اثر هنری تأکید ورزیده و صوری بودن را بر گفتمانی بودن ترجیح داده است. پست‌مدرنیسم، در ضدیت با مدرنیسم، اثر هنری را ثمرهٔ بافت در هم تنیده‌یی از ناسازگاری‌ها و ایدئولوژی‌های متضاد و متناقض ساختار اجتماعی می‌داند. همین حضور تمثیل در هنر پست‌مدرن و آثار نقاشانی همچون اریک فیشل و جولیان اشنابل و زیگمار پولکه، یک حالت و فضای رمزآلود و فاجعه‌آمیز پدید می‌آورد و نشان می‌دهد که همگی وامدار همان برداشتی هستند که والتر بنیامین از تمثیل داشت. آثار این نقاشان همانند چیستانی است که بدون هیچ گونه طرح و برنامه‌ریزی اما در ضدیت با ارتدکسی مدرنیسم و جدی بودن فرهنگی آن هستی یافته است. پولکه می‌خواهد به هر شکلی و صورتی که شده تمامی تاثیرات فرهنگی مدرنیسم را به ریشخند بگیرد و ایماژهای خود را از هر رسانه و منبعی که دم دست باشد، از پوستر فیلم‌های مبتذل سینمایی گرفته تا هر متن و شکل دیگر انتخاب می‌کند. اشنابل هم در کنار نقاشی‌های عریض و طویلی که از کنار هم چسباندن و رنگ کردن فنجان و نعلبکی و کاسه بشقاب شکسته چینی و سرامیک پدید می‌آورد، با بهره‌جویی از سطوح گوناگون، از مخمل و لینولئوم پارچه گرفته تا پوست مصنوعی حیوانات و نقاشی کردن روی سطح ناصاف آن‌ها، آثاری کلاژ مانند می‌سازد. هدف او نیز دست انداختن آثار استادان پیشین تاریخ هنر است و می‌خواهد با این ابزار نشان دهد که «مؤلف واحد» در عرصهٔ هنر مرده است و با مرگ او اندیشهٔ شیوه‌های آفرینشگری خالص و ناب هم به گور سپرده شده است. اوئنز بر این اعتقاد است که اثر تمثیلی شکلی ترکیبی دارد، از مرزهای زیبایی‌شناسی متعارف برمی‌گذرد و مرزهای سردرگم‌کنندهٔ خود را می‌آفریند. تمامی راهکارهای پست‌مدرنیسم یعنی پیوندگری، از آن خود کردن، انباشتن ناپایداری، ویژگی مکانی و گفتمانی بودن همین ویژگی‌ها را دارد.[۱۴]

یکی دیگر از نمونه‌های هنر پست‌مدرن (که باید بعداً به آن نیز به طور مستقل پرداخته شود) هنر فمینیستی است. فمینیست‌ها مدرنیسم را به شدت پدرسالارانه می‌دانند و پست‌مدرنیسم را یک پیروزی سیاسی بر زیبایی‌شناسی و فرهنگی می‌یابند که همواره زیر سیطرهٔ مردان بوده است. اگر چه بسیاری از زنان نظریه‌پرداز، با شک و تردید در پست‌مدرنیسم می‌نگرند و آن را هم ساخته و پرداختهٔ مردان می‌دانند، با این

همه، بر آنند که می‌توان با هوشیاری از راهکارهای آن برای منحرف کردن سیر عادت‌زدهٔ هنر بهره گرفت و حرف خود را به کرسی نشاند. فمینیست‌ها بر این باورند که سرانجام به یاری پست‌مدرنیسم، نوعی زیبایی‌شناسی که در آن جنسیت و هویت زن نیز نقش داشته باشد هستی خواهد یافت. هنرمندانی همچون باربرا کروگر، سیندی شرمن، شری لوین، جودی شیکاگو و بسیاری دیگر از «زن آزادخواهان» کوشیده‌اند تا روح جنسیت [redacted] تجربیات زیبایی‌شناختی بدمند اما در بسیاری موارد، آثارشان فاقد صدای زنانه‌یی است که از آنان انتظار می‌رود. برخی دیگر، مانند گریزالد پولاک، بر آنند که هنر فمینیستی بسیار پیچیده‌تر از این حرف‌های سطحی است، هرگز نباید در این گمان افتاد که فمینیسم به درگیری رادیکال با هنر انتزاعی و نشاندن پلورالیسم به جای خلوص و ناب‌گرایی محدود شدنی است و در هر محاسبه‌یی باید ارزیابی‌های سیاسی و روابط میان تجربیات سیاسی و دستاوردهای آن نیز به عنوان راهکارهای فرهنگی مورد بررسی قرار گیرد.

اجتماعی بودن گفتمان جنسیت در آثار بسیاری از هنرمندان فمینیست از جمله لوئیز بورژوا، اوا هس، بریجت رایلی، لائوری اندرسن و جودی شیکاگو نمایش داده شده است. به عنوان نمونه، «مهمانی شام» اثر جودی شیکاگو که در واقع نوعی «شام آخر» فمینیستی است، به منظور بزرگداشت دستاوردهای پنهان ۳۹ زنی که نقاشان فمینیست آنان را برجسته‌ترین چهره‌های هنر زنان در تاریخ هنر غرب می‌شناسند و نیز ۹۹۹ زن دیگر که چه در افسانه و چه در واقعیت، هنر را یاری کرده‌اند ساخته شده است. اثر جودی شیکاگو که نوعی گواهی یادمان‌گونه در بزرگداشت سهم فرهنگی زنان به شمار می‌آید، میز مثلث شکلی است که طول تقریبی هر ضلع آن ۱۵ متر است و مجموعاً ۳۹ دیس به یاد ۳۹ زن روی آن قرار گرفته و نام ۹۹۹ زن دیگر بر سنگ مرمر میان اضلاع مثلث نوشته شده است. جودی شیکاگو ساختن این اثر را در سال ۱۹۷۴ آغاز کرد و در سال ۱۹۷۸ به پایان رساند. در ساختن این یادمان که شامل مجسمه‌سازی، سرامیک، چینی سازی، نقاشی، خیاطی، برودری دوزی و گل‌دوزی است، (یعنی کارهایی که زنان در طول تاریخ به آن اشتغال داشته‌اند)، بیش از صد نفر از زنان هنرمند، جودی شیکاگو را یاری کرده‌اند. هنگامی که این اثر نخستین بار در موزهٔ هنر مدرن سان‌فرانسیسکو به نمایش درآمد، با چنان استقبالی روبه‌رو شد که در تاریخ این موزه سابقه نداشته است. جودی شیکاگو بر آن‌بود که تنها با این زبان و بیان تازه می‌شد با گروه گستردهٔ مخاطبان عام رابطه برقرار ساخت و احترام خود را نسبت به زنان هنرمند تاریخ ابراز کرد.



جودی شیکاگو: مهمانی شام، ۱۹۷۴ـ۱۹۷۸

با همهٔ این حرف‌ها، واقعیت آن است که پست‌مدرنیسم چندان هم به مذاق بسیاری از زنان هنرمند شیرین نمی‌آید چراکه نسبت به بسیاری از نهادها و سازمان‌هایی که زنان از ۱۹۷۰ به این سو تأسیس کرده‌اند و مهم‌تر از آن، نسبت به سهم زنان هنرمند در طول تاریخ هنر همچنان بی‌اعتنا مانده است. از همین رهگذر هم هست که نویسندگانی همچون گریزلدا پولاک، نظریه‌پردازان و هنرمندان پست‌مدرن را به سبب پیوندی که با قهرمان‌وارگی هنرمند مدرنیست دارند به باد ملامت می‌گیرند. پست‌مدرنیسم هنوز به درستی روشن نکرده است که آیا چیزی به نام هنر فمینیستی و زیبایی‌شناسی مادرسالارانه وجود دارد یا نه. هنوز معلوم نیست که آیا هنر فمینیستی روزی خواهد توانست از این سرنوشت که در یک چشم‌انداز پلورالیستی در آن به دیدهٔ هنر «دیگران» نگریسته شود رهایی یابد یا خیر. به بیان دیگر پست‌مدرنیسم، به رغم ادعاهای خود، هنوز نشانه‌یی دال بر این که به حاشیه راندن زنان به پایان آمده ارائه نکرده است.

با توجه به آن‌چه تاکنون به آن اشاره کرده‌ام، رفتارهای پست‌مدرنیستی در هنرهای تجسمی را می‌توان به ترتیب زیر بر شمرد:

۱. هنرمندان، به ویژه نقاشان پست‌مدرن، معمولاً یک نوع مصالحه و حتی مسامحه‌کاری را در برخورد با سبک‌ها و مکتب‌های ناهمساز پذیرفته و به نمایش گذاشته‌اند. به جای دلنگرانی برای خلوص فرم و ناب گرایی‌های مدرنیستی، از پلورالیسم، چه در کار و چه در زیبایی‌شناسی بهره گرفته‌اند و هرگز از به هم آمیختن سبک‌های گوناگون در یک اثر واحد ابایی نداشته‌اند.

۲. هنر پست مدرن در ضدیت با مدرنیسم همواره مشوق بازگشت به هنر بومی و قبیله‌یی و هنر عوام بوده است. امروز تبلیغات بازرگانی که تا چندی پیش به سبب کیفیت‌های مردم پسندانه، هنر عامیانه شمرده می‌شد، شکل یک هنر تازه را به خود گرفته است. به استناد برخی از نمونه‌ها، فکری که امروز برای ساختن یک تبلیغ ده‌ثانیه‌یی به کار گرفته می‌شود، بیش از تمام فکرها و نگرانی‌ها و وسواسی است که در کارگردانی و تهیهٔ یک فیلم‌سینمایی در دههٔ ۱۹۵۰ دیده می‌شد. امروز یکی از معتبرترین روش‌های آزمون تهیه‌کنندگی و کارگردانی، تهیهٔ یک فیلم تبلیغاتی ده‌ثانیه‌یی یا تهیهٔ فیلم برای یک قطعه موسیقی است حال آن‌که پیشتر این آزمایش با تهیهٔ یک صحنه فیلم‌سینمایی انجام می‌گرفت. امروز برخی از تبلیغات بازرگانی تلویزیونی و سینمایی فریبنده‌تر، پرکشش‌تر و هیجان‌انگیزتر از بسیاری از هنرهای تجسمی است. امروز ارجاع بسیاری از تبلیغات، به جهان هنرهای تجسمی است و به همین نسبت برخی از هنرهای تجسمی هم چنان به

تبلیغات نظر دارند که گه‌گاه بازشناختن یکی از دیگری میسر نیست. به همین اعتبار هم هست امروز دیگر نمی‌توان با قاطعیت هنر عوام را تعریف و توصیف کرد و وقتی می‌گوییم پست‌مدرنیسم تفاوت میان هنرمتعالی و هنرعوام را از میان برداشته است منظور همین پیوند میان هنر و تبلیغات است. در این مورد هم باید به سنجش و گزینش روی آورد، باید خوب و بد و عطا و لقای پست‌مدرنیسم را از هم بازشناخت و وجوه فریبکارانهٔ آن را به یک سو گذاشت و به آن بی‌اعتنا ماند. اکنون بخشی از پست‌مدرنیسم، جای مدرنیسمی را گرفته است که رویارویی با سرمایه‌داری و ابزارهای آن را تعهد خود می‌شمرد. این بخش از پست‌مدرنیسم خود ابزار و جذب سرمایه‌داری شده، آشکارا بخشی از تبلیغات و بت‌سازی از انسان‌ها و کالاها را به عهده گرفته و در شرایطی از این گونه، چه طور می‌توان از آن انتظار داشت که با سیستمی که خود بخشی از آن است به مخالفت برخیزد؟ بنابراین می‌توان گفت که یکی از تفاوت‌های میان هنر مدرن و پست‌مدرن، همین تفاوت میان یکپارچگی و جدی بودن مدرنیسم و چندوجهی بودن و پادرهوایی و بی‌ریشه‌گی و آرمان گریزی پست‌مدرنیسم است. تفاوت این دو، تفاوت میان هنر برآمده از نیازهای درونی و معنوی و شبه‌هنر بی‌پروپایی است که به تهی بودن از هرگونه معنا تظاهر می‌کند و هر گاه به واژگان حقیقت و واقعیت می‌رسد آن را در گیومه می‌گذارد. ارزش نقاشی مدرنیستی در بیان گسستگی‌ها و بیگانگی‌ها و انزوایی بود که جوامع مدرن بر انسان تحمیل می‌کرد و یک نمونهٔ بارز آن «فریاد» ادوارد مونک بود که نماد فریاد انسان به جان آمده از جهان مدرن به شمار می‌آمد. مدرنیسم می‌خواست جهانی بهتر بیافریند و در جست‌وجوی راه‌های بهتر زیستن بود اما پست‌مدرنیسم به این تلاش‌ها خاتمه داد و هنر و تبلیغات چنان در هم آمیختند که دیگر معلوم نیست بیانیهٔ هنر کدام است و بیانیهٔ تبلیغات کدام و تفاوتی هم میان آن دو دیده نمی‌شود. پست‌مدرنیسم می‌خواهد هر طور که شده این اندیشه را جا بیندازد که گروه‌های مختلف و عوام می‌توانند به آسانی در درون نهادهای موجود گنجانده شوند و پست‌مدرنیسم توانایی در برگفتن همگان را خواهد داشت.

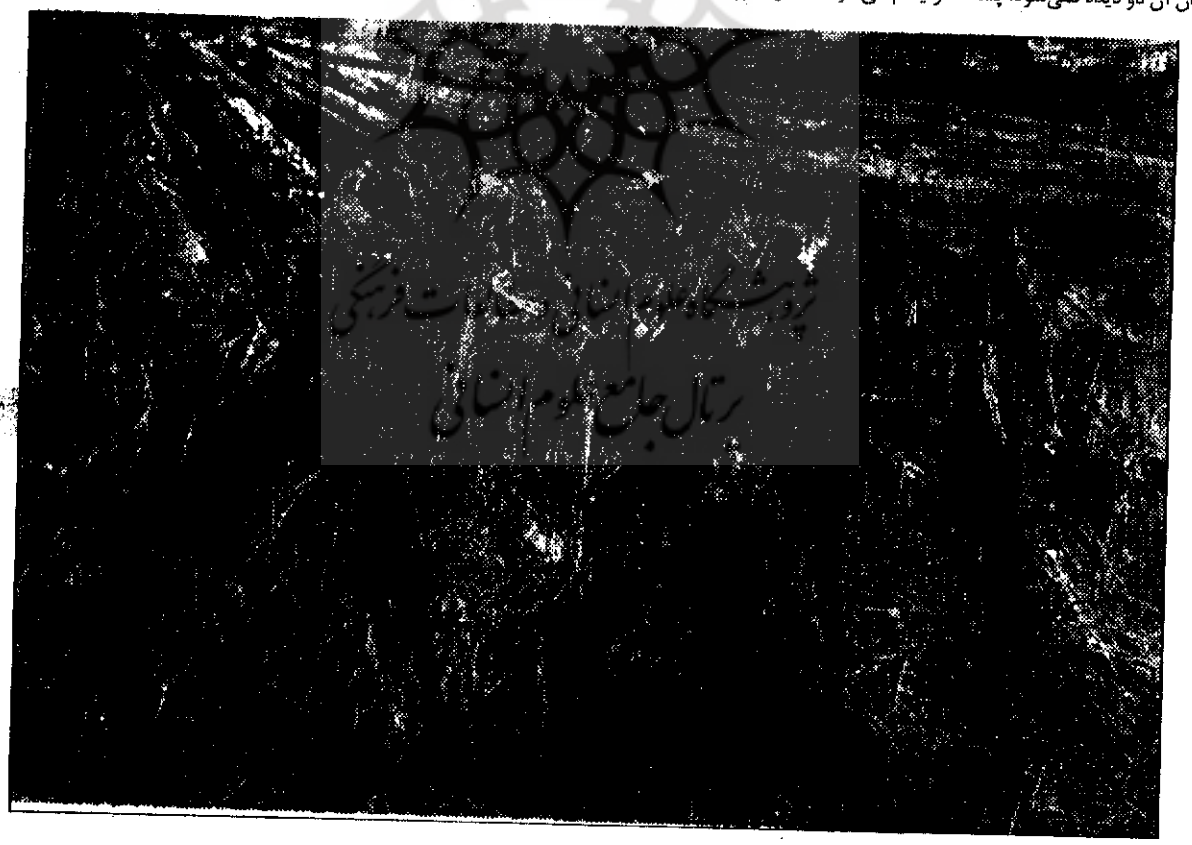
۳. در هنر پست‌مدرن نوعی اشتیاق بی‌حدوحصر برای رنگ‌های تند و تابناک، تظاهر به سرزندگی و پروبال دادن به خیال‌پردازی به چشم می‌خورد و عمداً سعی می‌شود که کار تزئینی و تصنعی از آب در آید.

۴. هنر پست‌مدرن می‌خواهد به هر شکل و قیمت که شده بی‌اعتنایی به جزم‌اندیشی‌های مدرنیسم و زیبایی‌شناسی ارتدوکسی آن را به رخ بکشد، می‌خواهد روش‌های سیستماتیک را بی‌اعتبار بنمایاند و به جای آن‌ها به بزرگداشت سنت و میثاق‌های زیبایی‌شناختی گذشته به هر شکل و حالتی که باشد بپردازد.

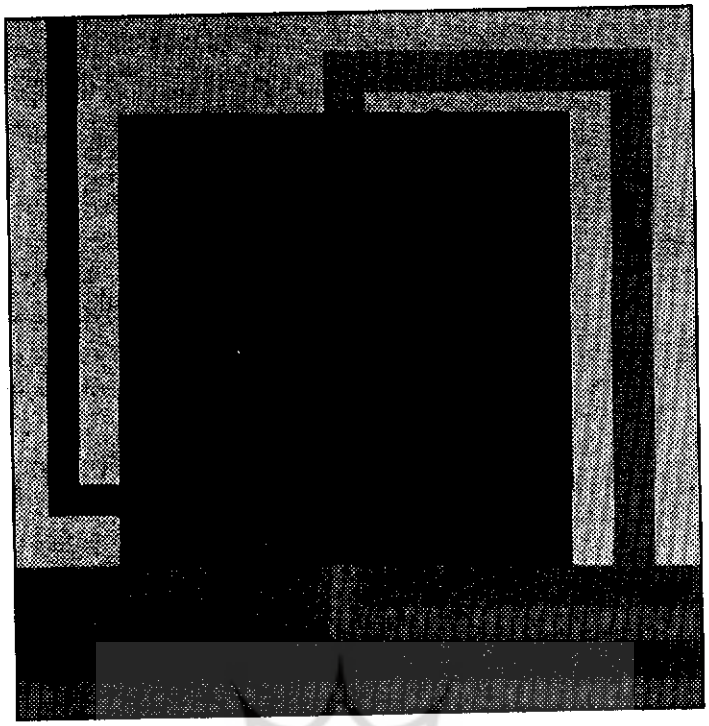
۵. مدرنیسم همواره بر فاصله گرفتن از اثر هنری تأکید می‌ورزید اما پست‌مدرنیسم به در آمیختن متظاهرانه با اثر هنری، به نمایش غلوآمیز خویشتن و حتی نوعی خودشیفتگی و اروتیسم چندریختی که در میثاق‌های هنری مدرنیسم نهی شده بود اعتقاد دارد، نه تنها از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده فاصله نمی‌گیرد، بلکه در هر فرصت و امکان با آن در می‌آمیزد.

پیشتر به شش راهکاری که پست‌مدرنیسم برای خود معین کرده است اشاره کردم و ویژگی هر یک را به تفصیل برشمردم اما افزون بر این شش راهکار، بر شش گونه از پست‌مدرنیسم، یا به قول خود پست‌مدرن‌ها، «روایت» نیز اشاره دارد:

۱. پست‌مدرن مقاوم در برابر قدرت سرکوبگر مدرن ونشریات و رسانه‌های گروهی آن و تمام آن‌چه در طول تاریخ به عنوان هنر متعالی و اختیارات نامحدود آن به خورد مردم داده شده است. مروج این اندیشه نوشته‌های هال فاستر، به ویژه «ضدزیبایی‌شناسی» او است.[۱۵] هال فاستر این قرائت از پست‌مدرنیسم را نه تنها



انسلم کایفر: نرنبرگ، رنگ روغن، کاه و خاشاک روی بوم ۳/۸×۲/۸ متر، ۱۹۸۱



پیترهالی: پایانهٔ ناهمزمان، اکریلیک روی بوم، ۲×۲/۴ متر، ۱۹۸۹

در ضدیت با فرهنگ رسمی مدرنیسم می‌داند بلکه قلمروهای سیاست و هنر را بسیار سیال توصیف می‌کند و مرزهای میان هنر «عالی» و هنر «دانی» و هنر «توده‌پسند» را لغزنده و ناپایدار می‌داند. نمونهٔ بارز این روایت از پست‌مدرنیسم نقاشی‌های انسلم کایفر است که از قلمرو نقاشی مفهوم‌گرایانه به پست‌مدرنیسم روی آورده است. کایفر در حال‌وهوای رمانتیک‌ها و با وام‌گیری‌های بی‌حساب از سفسطه‌های اندوهناک رمانتیسم آلمان و نقاشانی همچون کاسپار دیوید فریدریش به نوعی نو-اکسپرسیونیسم هستی بخشیده و خود را «شاعرنقاش» شناسانده است. آثار کایفر در ظاهر دید اندوهبار و چشم‌انداز رمانتیک‌ها را ندارد و به هیچ یک از ارجاعات خود از دیدگاه روائی نمی‌نگرد اما حضور این بن‌مایه‌ها و کندوکاو در درون مضامین رمانتیک انکار ناشدنی است. کایفر می‌خواهد بازتاب تحلیلی و فلسفی جست‌وجوهای خود را به یاری رنگ و دیگر عناصر طبیعت تصویر کند. برداشت‌های کایفر از منابع گوناگون، از الگوهای رودن گرفته تا موسیقی واگنر و باخ و اسطوره‌های یونانی و مصر باستان و حتی سرودهای سلیمان و نیز اندیشه‌های گوته و هگل و نیچه چهره‌یی آشکار دارد اما در همه حال رو در روی مشروعیت آن‌ها می‌ایستد و اجازه نمی‌دهد تا اثرش را زیر سیطرهٔ خود بگیرند. پرداختن کایفر به اسطوره‌های توینونی و ژرمنی به منظور انگشت گذاشتن و نشان دادن بدویت و خردگریزی است. کایفر با به‌هم‌آمیزی رنگ و مواد دیگر از جمله قیر و خاک و خاشاک و خردهٔ چوب و کاه و زنگ آهن و مس و سرب چشم‌اندازهایی می‌آفریند که نمایش تجسمی فرهنگ مبتلا به بیماری مرگ‌آور فاشیسم است. کایفر از آمیزه‌یی از نقاشی مفهوم‌گرا و درون مایه‌های تاریخی و با مضامینی برگرفته از سقوط آلمان و تاریخ یهود و حتی هنر کیچ و نوکلاسیک پرده‌های عریض و طویل نقاشی می‌کند که هر یک نمونهٔ بارز بازیافت‌های پست‌مدرنیستی است. برخی از نقاشی‌های او با لایه‌های رنگی که گه‌گاه ضخامت آن به بیش از دو سانتی‌متر می‌رسد، یادآور زمینی است که گویی بر اثر سال‌ها جنگ دیوانه‌وار، شخم خورده و اکنون آمادهٔ کشت دوباره به انتظار نشسته است. کایفر شاگرد ژوزف بیوز بود و آثارش به شکل نوعی تجسم خودآگاهی خالص، در واقع پژواک آثار بیوز است. نیروی محرکی است که قلمروهای مادی و اجتماعی را بازآفرینی می‌کند و در راستای یک پارچه کردن رمزوارگونهٔ خویشتن و جهان است. کایفر همواره در اندیشهٔ کیفیت‌های رهایی‌بخش هنرخویش است و مانند استادش بیوز، قدرت هنر را شکلی از باروری جادویی می‌داند.

۲. پست‌مدرنیسم فراگیر که می‌خواهد همگان را یکسان دربربگیرد و نخبه و عوام نمی‌شناسد. به فرهنگ برتر و فرهنگ فرودست اعتقاد ندارد و بهره‌جویی از هر تکنیک و تکنولوژی را روا می‌شمارد. نمونهٔ این شکل برداشت از پست‌مدرنیسم را باید در کلاژهای تصویری دیوید سالی که در واقع آمیزه‌یی از سبک‌ها و روش‌ها و مواد و مصالح گوناگون است جست‌وجو کرد. سالی به عمد نقاشی‌های خود را آشفته و چنان که گویی هیچ چیز آن برنامه‌ریزی نشده است جلوه می‌دهد.

۳. پست‌مدرنیسم دربرگیرندهٔ نقش‌آفرینی‌ها، آرزوها و الهام‌های گروه‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگ‌هایی که مدرنیسم و هنر متعالی آنان را به حاشیه‌ها رانده است. نمونهٔ این روایت از پست‌مدرنیسم آثار ترکیبی ماری کلی است که مرزهای هنر و مستندسازی را از میان برمی‌دارد و پیشتر با آن آشنایی یافتیم.[۱۶] رشید آرایین، هنرمند رادیکال پاکستانی‌تبار انگلیسی هم از جمله هنرمندانی است که همین قرائت از پست‌مدرنیسم را برای بیان هنری خود در ضدیت با نژادپرستی کارساز یافته است. او هم از حاضر-آماده‌ها بهره می‌گیرد اما با نگرشی سیاسی، کاملاً بیرون از سنت مارسل دوشان و اندی وارهول ایستاده است. یکی دیگر از هنرمندانی که با همین قرائت از پست‌مدرنیسم کار می‌کند کیث پایپر است که با تغییر شکل دادن نقاشی به یک استعارهٔ فیزیکی، تحرکی تازه به نقاشی بخشیده و آن را در سمت و

سوی تعهد دیرینهٔ هنرمند نسبت به انسان به کار گرفته است.

۴. پست‌مدرنیسم طنزآمیز و نقیضه‌یی که ژرفای تجربیات معاصر را می‌کاود و برای آن که نشان دهد واقعیت در یک سلسله از همانندسازی‌های تکنولوژی و صنعت و ارتباطات وانمود شده است، از شیوه و تکنیکی بهره می‌گیرد. نمونهٔ این روایت از پست‌مدرنیسم، نقاشی‌های نو ـ جیو (neo-Geo) و آثار پیتر هالی و مه‌یر وایزمن و برخی از آثار حجمی جف کونز است که در واقع نوعی دیکانستراکشن طنزآمیز آثار برجستهٔ مدرنیستی به شمار می‌آیند. به عنوان نمونه آثار پیترهالی نوعی پارودی آثار مدرنیستی مارک روتکو و مزرعهٔ رنگ او است و عناصر آن از بن‌مایه‌های فرهنگ مدرن و پست‌مدرن به عاریت گرفته شده است. شاید آثار پیترهالی در نگاه اول در ادامهٔ سنت نقاشی موندریان و سطوح و نوارهای رنگ او به نظر آید اما واقعیت آن است که به بیش از آن چه در ظاهر می‌نمایاند اشاره دارد. هالی آثار خود را بر اساس برداشتی که از نوشته‌های فلاسفه پست‌مدرن و نظریه‌پردازان اجتماعی داشته است نقاشی می‌کند. نو ـ جیو که در واقع اختصار «مفهوم‌گرایی نوهندسی»[۱۷] است شکلی از نقاشی انتزاعی است که از سرچشمه‌های نظریه‌های بودریار دربارهٔ همانندسازی و وانمودگری و نوشته‌های میشل فوکو دربارهٔ «انضباط و تنبیه» و مفهوم «زندان» آب می‌خورد و برخلاف نامی که بر آن گذاشته‌اند لزوماً برآمده از شکل‌های هندسی نیست. نو ـ جیو شکلی از نقاشی انتزاعی ساخته شده از سطوح و نوارهای باریک رنگ است که در آن نشانی از خودانگیختگی و بیان معنوی و حسیات انتزاعی دیده نمی‌شود، همه چیز تصنعی و برنامه‌ریزی شده و قطعی است. از این رو، نو ـ جیو را می‌توان استوار بر اندیشه‌یی دانست که در بیرون پردهٔ نقاشی هم در دسترس است و به همین اعتبار، شکل نمادین واقعیت‌های امروز را به خود می‌گیرد که بر اساس روابط حساب شدهٔ اجتماعی استوار شده است. نماد جهانی است که زیر سیطرهٔ مدارهای الکترونیکی و سیستم‌های اطلاعاتی و نرم‌افزارهای کامپیوتری قرار دارد و تکنولوژی را چنان برگردهٔ خود سوار کرده که حتی اندیشیدن به آزادی را از یاد برده است. نو ـ جیو استعاره‌یی هندسی برای فرم‌های کاهش یافته است و شکل نقشهٔ زندان و فضای تی‌وی‌گیم و گرافیک بازی‌های کامپیوتری را دارد. به عنوان نمونه در اثری که پیترهالی آن را در سال ۱۹۹۵ نقاشی کرده و «بیا مرا ببین» نامیده، دو مستطیل به رنگ‌های اخرائی و آبی ـ خاکستری روی صفحه‌یی با نوارهای رنگی قرار دارد. این نقاشی، در ظاهر شکل یک اثر انتزاعی هندسی را دارد اما اگر با دقت در آن نگریسته شود، بار فرهنگی و عاطفی و محتوای فیگوراتیو و پنهان خود را به رخ تماشاگر خواهد کشید. دو سطح مستطیل نماد سلول‌های زندان انفرادی است و نوارهای باریک پشت آن نشانهٔ راه‌های ارتباطی و مخفی زندان است. هر سلول نماد زیستگاه انسان‌هایی است که پس از کار روزانه در پیلهٔ تنهایی خود فرو می‌روند و عنوانی که هالی برای نقاشی خود انتخاب کرده نیز نقشی مهم در القای این احساس و محتوا ایفا می‌کند. تصنع رنگ‌های تند و تابناکی که هالی برای این نقاشی انتخاب کرده، نماد جهان تصنعی بیرون و جایی است که نیروهای سرکوبگر انسان‌ها را کنترل می‌کنند و در سلول‌های تفرد و انزوای اجتماعی به بند می‌کشند. هالی برخلاف رنگ‌های زیرین، برای رنگ‌آمیزی دو مستطیلی که نماد زندان شمرده می‌شوند از رنگ‌هایی که برای رنگ کردن ساختمان به کار می‌گیرند استفاده کرده است و به این شکل کیفیت معماری‌گونهٔ اثرش را افزایش می‌دهد. نقاشی پیتر هالی از آن‌گونه نقاشی‌هایی است که رودرروی آثار تک‌بعدی و تک‌مضمونی می‌ایستند و تک راویه بودن اثر هنری را یک سره نفی می‌کنند.

راس بلکنر با بهره‌جویی از نوارهای رنگینی که در طول آن‌ها تیرگی و روشنی رنگ دیده می‌شود و به همین سبب مانند نوری که از پشت میله‌های قفس تابیده باشد به نظر می‌آید احساسی از حضور قفس را در تماشاگر القا می‌کند و با قرار دادن تصویر چند پرنده روی میله‌ها، به تصنعی‌ترین شکل ممکن به روایت اسارت می‌پردازد.

گیلبرت و جورج: مجسمهٔ آوازخوان، ۱۹۷۱

نو ـ جیو در آثار جف کونز شامل بهره‌جویی از اشیای روزمره و به‌هم‌آمیزی پاپ آرت و هنر مفهوم‌گرا به عنوان آثار حجمی است. مثلاً خرگوش ساخته شده از فولاد ضدزنگ اثر جف کونز که در واقع تقلیدی از یک خرگوش بادکنکی و اسباب‌بازی، یعنی شئی مصرفی و کیچ است، به عنوان دیکانستراکشن ریشخندآمیز و نقیضهٔ آثار برانکوزی و برنزهای صیقل‌خوردهٔ او و در یک کلام به قصد دست‌انداختن هنر مدرن ارائه شده است. این روایت از پست‌مدرنیسم در اوائل دههٔ ۱۹۸۰ پدیدار شد، در ۱۹۸۶ به اوج رسید و در ۱۹۸۹ تقریباً به فراموشی سپرده شد.

۵. پست‌مدرنیسم انتقادی که می‌خواهد مصرف و مصرف‌گرایی را فرایندی میان‌تهی نمایش دهد و بر این واقعیت انگشت بگذارد که با تمام بی‌ارزشی‌ها و انتقادهایی که از آن می‌شود، بخشی از چشم‌انداز اجتماعی زندگی امروز را شکل داده است. عکس‌های باربرا کروگر و آثار ناپایدار جف کونز نمونه‌های این روایت از پست‌مدرنیسم را فراهم می‌آورد.[۱۸]

لائوری اندرسون: ایالات متحده، بخش دوم، ۱۹۸۰

۶. پست‌مدرنیسم مردمی یا هنر بازنمایی‌کننده و فیگوراتیو به گونه‌یی که معیار و ارزش‌های آن یک سره ضدمدرنیستی باشد. نمونهٔ این برداشت از پست‌مدرنیسم هم آثاری است که گیلبرت و جرج، بروس مک‌لین و لائوری اندرسون نام آن را هنر گذاشته‌اند.

گیلبرت و جورج از زبان و حضور جسمانی خود برای ایجاد رابطهٔ مستقیم با تماشاگر بهره می‌گیرند. این دو که خود را «مجسمه‌های زنده» می‌نامند، با حرکاتی همانند عروسک‌های کوکی، خود را «مجسمه‌های ادامه‌دار» جلوه می‌دهند و به حضور خود شکل تصنعی می‌بخشند. این دو می‌خواهند زندگی را به فرم‌های نمایش دادنی تقلیل دهند و برای این کار گه‌گاه سروصورت و دست‌های خود را که از زیر لباس بیرون است، با رنگ اکلیلی و مسی رنگ می‌کنند تا هر چه بیشتر بر مجسمه گونه‌گی خود بیفزایند. می‌گویند تنها با این روش می‌توان خط باریک میان هنر و زندگی را به نمایش گذاشت. بروس مک‌لین، با حالت‌هایی که هم نقیضهٔ مجسمه‌های کلاسیک است و هم آثار مدرنیستی هنری مور را به ریشخند می‌گیرد، خود را مضمون اثر هنری قرار می‌دهد. لائوری اندرسون، با حرکات کلیشه‌یی و مشابه و تکراری، در پی القای این اندیشه است که حتی شیفتگان آثار هنری نیز هر حرکت مبتذل و تکراری را زیر هر عنوانی که باشد نخواهند پذیرفت و مدرنیسم هم هرگز از این قاعده مستثنا نبوده است.

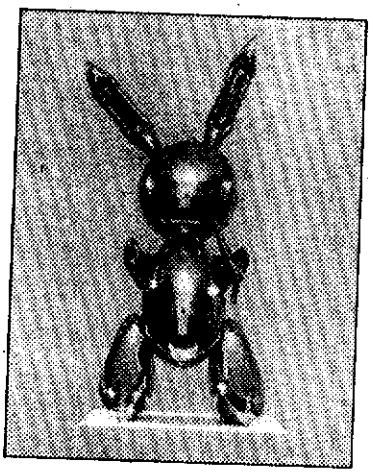
پست‌مدرنیسم می‌خواهد به یاری راهکارها و روایت‌های خود، طبیعت موزه‌یی و نگارخانه‌یی هنرمدرن را مورد حمله قرار دهد و خود را مردمی و فراگیر بنمایاند. از همین رهگذر هم هست که برخی از پست‌مدرنیست‌ها آن را سرشار از انرژی و سرزندگی توصیف کرده‌اند. اما همخوان‌سازی این ادعاها با ساختار و چشم‌انداز کلی پست‌مدرنیسم کاری است که هنوز صورت نگرفته و همواره در امکان تحقق آن به تردید نگریسته شده است. پست‌مدرنیسم معیارهای خود را تحول یافته و تازه می‌انگارد اما در نگرش خود نسبت به جوامع همان معیارهای پیشین را به کار می‌گیرد و هرگز به روی خود نمی‌آورد که این معیارها هم دگرگون شده است.

امروز تقریباً همگان از گرفتاری مدرنیسم و درگیری آن با مسایل دشوار آگاهی دارند اما گرفتاری فرهنگی مدرنیسم بدان معنا نیست که پست‌مدرنیسم مشروعیت یافته و جای آن را گرفته باشد. فردریک جیمسون و ژان بودریار، هیچ یک اعتقاد ندارند که پست‌مدرنیسم جز در عرصه‌های پارودی و تقلید و لودگی به موفقیت چشم‌گیری دست یافته باشد. هر دو برآنند که تجربیات پست‌مدرنیستی نشانه‌های گریزناپذیر فرهنگ روان‌پارهٔ امروز است. حتی نویسنده‌یی همچون هال فاستر که به طور تلویحی پست‌مدرنیسم را پذیرفته و از آن حمایت می‌کند. بر این اعتقاد است که تجربیات پست‌مدرنیستی به معنای گسست کامل از سنت‌های مدرنیستی نیست و در مرزهای میان آثاری که انتظار می‌رود به شکلی رادیکال متفاوت باشند و زباله‌های قدیمی قرار می‌گیرد. بودریار و جیمسون در رد نظریهٔ فاستر بر این باورند که پست‌مدرنیسم نشانهٔ بحران در فرهنگ و نشانهٔ از دست رفتن خویشتن و از دست دادن مهارت‌ها است. جیسمون پست‌مدرنیسم را نشانهٔ ناتوانی انسان امروز در قرار دادن خویشتن در یک موقعیت تاریخی می‌داند، آن را نشانهٔ عدم توانایی انسان در گریختن از زندان ذهن و رودررویی با واقعیت بیرون توصیف می‌کند و بر آن است که هنرمندان و منتقدان پست مدرن، همچون روان‌پارگان، تنها به خرده‌ریزهای حقیر جهان توجه دارند، به آن‌ها چنگ می‌اندازند و می‌خواهند از همین خرت‌وپرت‌ها و تکه‌پاره‌ها معنا بیافرینند. از دیدگاه جیمسون پست‌مدرنیسم برابر و معادل منطق ژرف‌تر یک سیستم اجتماعی تازه است که باید آن را کاپیتالیسم متأخر و اجتماع مصرف‌کننده نامید. در اجتماعی از این گونه، تجربه به اطلاعات مبدل می‌شود اما معنای آن همچنان مبهم باقی می‌ماند.

به سبب همین سردرگمی و پادرهوایی‌ها است که هنوز چیزی نگذشته برخی از نقاشان و هنرمندان پست‌مدرن به پدید آوردن نقیضه‌های آثار پست‌مدرنیستی روی آورده‌اند. داگ و مایک استارن با آن‌که مدت چندان درازی نیست که به وادی نقاشی گام نهاده‌اند اما در همین زمان کوتاه و با همهٔ جوانی، پست‌مدرنیسم را گوارده و درونی خود کرده‌اند و رها از سیطرهٔ آن و با نگرشی که تا اندازه‌یی زیر افسون رمانتیسم ویکتوریایی است به آفرینش آثار انسان مدارانه‌تر پرداخته‌اند. نقاشی‌ها و عکاسی‌های انتزاعی گرهارد ریختر را نیز می‌توان نقیضه‌های آشکار پست‌مدرنیستی کایفر و فضاهای او به شمار آورد. آثار تازهٔ ریختر تلاشی است برای رمززدایی از نقاشی و بی‌اعتنایی به ارجاعات تاریخی و آفرینشگری آن.

باید تا این جا روشن شده باشد که پست‌مدرنیسم بی‌آن که از صراحت و قاطعیت سخنی به میان آورد، مدام از راهکار و روش و روایت و قرائت و... در عرصهٔ هنرهای تجسمی دم می‌زند. سعی ما بر این بوده است که رها از این لفاظی‌ها و شعارها و شرایط، ویژگی‌ها و مؤلفه‌های آن را مشخص و قابل شناخت کنیم. پس از بررسی‌های همه سویه و مستقل از تبلیغات پست‌مدرنیستی، به سه مورد می‌رسیم که ناگزیر حضور پست‌مدرنیسم در هنرهای تجسمی را انکارناپذیر می‌کند اما هر سه مورد، هم در دستور کار مدرنیسم دیده می‌شود و هم در برنامهٔ پست‌مدرنیسم.

۱. قابلیت بازتولیدگری در جهانی که مصرف‌گرایی را نه تنها انکار نمی‌کند بلکه بر آتش آن دامن می‌زند. چنین به نظر می‌آید که در شرایط پست‌مدرن، نظریهٔ والتر بنیامین دربارهٔ خودآئینی و کاریسمای اثر هنری و مسألهٔ تولید و تکثیر در دوران تکثیر مکانیکی که قرار بود هاله و شمیم تقدس و یکتایی اثر هنری را از میان ببرد و از ارزش مادی آن بکاهد، تأثیر معکوس داشته است. اگر در طول سال‌های متمادی میلیون‌ها دلار صرف تکثیر و خرید کارهای چاپ شده از روی آفتاب‌گردان‌های ون‌گوگ نمی‌شد و این قدر به طور غیرمستقیم دربارهٔ آن‌ها تبلیغ نمی‌شد، هرگز محبوبیت و اشتهار و در نتیجه قیمت نجومی امروز را پیدا نمی‌کرد. به بیان دیگر،



جف کونز: خرگوش،
فولاد ضدزنگ، ۱۹۸۶

تولید مکانیکی نه تنها از ارزش هنر نکاسته است، بلکه تکثیر و چاپ آن‌ها باعث افزایش قیمت شده است. در جوامع مصرف‌گرا، که چشم و گوش مردم به تبلیغات است. هر قدر که آثار هنری بیشتر چاپ و تکثیر شوند، به همان نسبت پول بیشتری صرف خریدن اریژینال آن می‌شود.

۲. امروز نوعی هالهٔ تقدس و شمیم مصرف‌گرایی پیرامون آن‌چه را بویی از نوستالژی دارد و در پیوند با گذشته است، فراگرفته و تمامی آن‌چه تا چند سال پیش به عنوان اشیای کهنه و بی‌مصرف دور ریخته می‌شد، به نام عتیقه و اشیای قابل جمع‌آوری خرید و فروش می‌شود. آن‌چه در این میان مطرح نیست ارزش هنری چیزی است که به بهای گزاف خریداری می‌شود. این چیز می‌تواند اتومبیل پونتیاک ال‌کاپون باشد یا لباس کهنهٔ مرلین مونرو که دو ماه پیش به مبلغ ۱۶۰۰۰۰۰ دلار فروخته شد و یا هر خرت و پرت دیگر که بوی کهنه‌گی و پوسیدگی بدهد. در کنار این گذشته گرایی، نوعی بازتولید و تکثیر کاذب و سوداگرانه نیز سربرمی‌آورد و بسیاری از آثار هنری گذشته و لوازم و اشیای روزمره از جمله تلفن و گرامافون و مبل و کمد و فرش ماشینی گرفته تا دوربین عکاسی و اتومبیل و... به شکل لوازم قدیمی تولید می‌شود. معنای این کار آن است که ایماژ، یا آن‌چه باز تولید و تکثیر شده است، جای واقعیت را می‌گیرد و انسان را به زندگی کردن در فضای تصنعی و تکثیر شده وامی‌دارد. هنرمندی که در دوران پست‌مدرن زندگی می‌کند همواره با این پرسش روبه‌رو است که آیا می‌تواند پذیرای این شرایط تکثیر شده و همه چیز به هر چیز می‌خورده‌آن باشد و در شرایطی از این گونه، که قاعده و معیار و سنجش در کار نیست، چه طور به جست‌وجوگری و تجربه اندوزی بپردازد در حالی که می‌داند قاعده و قانون و معیار، چیزی است که نه تنها هنرمند بلکه اثر هنری هم به آن نیاز دارد.

۳. پست‌مدرنیسم برای آن که به خود مشروعیت ببخشد خود را براندازنده و جانشین هنر رسمی و مسلط مدرن می‌شناساند اما هرگز برای این پرسش پاسخی ندارد که چگونه و از چه وقت هنر مدرن که مدام از دیرآشنا بودن، عبوس بودن، نق‌نقو بودن و سردرگم‌کنندگی و عدم پذیرش آن از سوی مردم شکایت می‌شد، هنر رسمی ومسلط نام گرفت. اگر در مدرنیسم، معیار و میزان، سلیقهٔ نهادها و موزه‌ها و گالری‌ها و خریداران پولدار و تجار آثار هنری بود، مگر پست‌مدرنیسم به چیزی جز این‌ها چشم امید دوخته است؟ از تک‌وتوک استثناها که بگذریم، مگر آثار پست‌مدرنیستی در جایی جز نگارخانه‌ها و موزه‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند و مگر به کسانی به جز همان مجموعه‌داران و سوداگران فروخته می‌شوند؟ تکیه‌گاه پست‌مدرنیسم هم هنوز همان نهادها و کسانی هستند که با شم اقتصادی خود و با بهره‌جویی از جهالت یا مدگرایی و چشم‌همچشمی مردم، هر چیز را به جای هنر به کیسه می‌کنند و به نام هنر به مردم می‌فروشند. تنها تفاوتی که دیده می‌شود آن است که این بار پست‌مدرنیسم، به یاری تکنولوژی پیشرفته، با چراغ آمده است.

پانوشت‌ها و منابع:

۱. "Postmodern Arts", ed.Nigel Wheale, Routledge, London, 1995

۲. Lewis, Wyndham. "Blasting and Bombardiering", London, 1937

۳. همان مأخذ شماره ۱

۴. Francis Fukuyama, "The End of History and the Last Man", Hamish Hamilton London, 1992

۵. در آدینه شماره ۱۳۹، مرداد ۱۳۷۸ به برخی از بن‌مایه‌های نظریه‌هایی که دربارهٔ مرگ و پایان پدیده‌ها ابراز شده اشاره کرده‌ام.

۶. نگاه کنید به «کارنامهٔ کدامین سال»، آدینه شماره ۱۲۵/۱۲۶ نوروز ۱۳۷۷ که در آن به ویژگی‌های معماری کمپلکسیتی اشاره کرده‌ام.

۷. نگاه کنید به گلستانه شماره ۱۰ و بخش «ویژگی‌های مکانی» در راهکارهای پست‌مدرنیسم.

۸. Danto, Arthur C."After the End of Art" Princetn University Press, N.J. 1997

۹. Livingston, Marco. "Pluralism Since 1960", David Britt, ed. London, Thames and Hodson, 1989

۱۰. Greenberg, Clement. "Avant-Garde and Kitsch" in "perceptions and Judgment, ed. John O'Brine, The University of Chicago Press ,1988

۱۱. Levin, Kim. "Beyond Modernism: Essays on Art from the 70's and 80's Harper and Row New York. 1988

۱۲. Crowther, Paul. "Critical Aesthetics and Postmodernism" Oxford Clarandon Press 1993

نظریهٔ برک دربارهٔ امور والا و متعالی که در سدهٔ هجدهم فرمول‌بندی شده بر اساس تصورات شوک‌های مثبت و ترس استوار است حال آن‌که نظریات کانت، آن گونه که در «سنجش خردناب» (۱۷۹۰) آمده است شامل یک سلسله خودکفایی‌های فردگرایانه است.

۱۳. نظریات کریگ اوئنز در ۱۹۸۰ در مقاله‌یی با عنوان «انگیزهٔ تمثیلی» در دو بخش در نشریهٔ اکتبر چاپ شد.

۱۴. در گلستانه شماره ۱۰، آبان ۱۳۷۸ این راهکارها را به تفصیل شرح داده‌ام و نمونه‌هایی از هر کدام داده شده است.

۱۵. Foster, Hal. "The Anti Aesthetic" Seattle Bay Press, 1983

۱۶. نگاه کنید به گلستانه شماره ۱۰، آبان ۱۳۷۸

۱۷. Neo-Geometric Conceptualism

۱۸. به ویژگی‌های آثار جف کونز در گلستانه شماره ۱۰ اشاره شده است.