



مطالعه تحلیلی پایان بازنمایی واقعیت در نقاشی پاپ آرت با تکیه بر رویکرد پُست مدرن بودریار*

احسان علی‌رضایی**، علی مرادخانی^۱

^۱ دانشجوی دکتری «فلسفه هنر» دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال
^۲ دانشیار گروه فلسفه و فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۶/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۹/۱۱)

DOI: 10.29252/rahpooyesoore.4.2.43

چکیده

«بازنمایی» یکی از مهم‌ترین نظریه‌ها در باب ماهیت هنرها است. براساس این نظریه که شکل اولیه آن ذیل طرح پرسش از نسبت هنر با واقعیت در آثار افلاطون نمود یافته است، هر اثر هنری ناگزیر محاکاتی از طبیعت است. پس از اختراع دوربین و امکان بازتولید مکانیکی این رویکرد با چالش جدی مواجه شد و سخن از تغییر ماهیت هنرها به میان آمد. این رخداد منجر به شکل‌گیری جنبش‌هایی در نقاشی مدرن شد که از تصویرکردن عناصر آشنا و شبیه‌سازی آنها اجتناب ورزیدند. با گسترش فناوری‌های جدید بحران بازنمایی در عصر پُست مدرن تشدید و منجر به طرح مباحثی پیرامون پایان نظام بازنمایی از سوی نظریه پردازان چون بودریار گردید؛ لیکن برخلاف چنین جریانی واقعیت عینی با جنبش پاپ آرت دوباره به بوم نقاشی بازگشت، در نتیجه این پرسش مطرح شد که آیا پاپ آرت تبلور بازگشت نقاشی به سنت بازنمایانه خویش است؟ براین اساس، مقاله حاضر که با استناد به منابع معتبر و به شیوه کیفی انجام گرفته، درصدد است تا با روش توصیفی-تحلیلی ضمن تبیین اندیشه‌های بودریار در باب پایان نظام بازنمایی نشان دهد، آنچه در زیر متن سبک پاپ آرت جریان داشت، پذیرش ماهیت تکنیکی و تولیدی هنرها و جایگزینی منطق بازتولید نشانه‌های واقعیت به جای بازنمایی آن است.

واژگان کلیدی

بازنمایی، پاپ آرت، بازتولید، بودریار

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تولید و بازتولید واقعیت در هنر با تأکید بر نقاشی عکاسی و سینما» است.

** نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۲۵۴۷۶۷۳۰؛ پُست الکترونیک: ehsan.alirezai@yahoo.com



مقدمه

تعریف بازنمایی^۱ به دلیل ماهیت انعطاف پذیر و تاریخ طولانی آن کم و بیش دشوار است، اما بطور کلی «بازنمایی بر تجسم و تصویر طبیعت، گروه‌ها، افراد و حتی ایدئولوژی‌های مختلف دلالت می‌کند» (ولز، ۱۳۹۲: ۴۳۲). شکل‌گیری نظام بازنمایی به مثابه یکی از مفاهیم محوری فلسفه هنر ریشه در اندیشه‌های فلسفی افلاطون (۴۲۷-۳۴۷ پ.م) دارد. برای وی بازنمایی ماهیتی تقلیدی دارد. «افلاطون براساس نظریه مثل (ایده‌ها) آفرینش‌های شعری و هنری را صرفاً تقلیدی از یک تقلید دیگر می‌داند» (هاسپرس، ۱۳۷۶: ۱۰). به این ترتیب افلاطون با رویکردی معرفت‌شناسانه و در چهارچوب نظریه مثل (ایده‌ها) به داوری درباره ماهیت بازنماییانه هنرها پرداخته است. او در ابتدای کتاب دهم جمهوری ضمن بحث پیرامون فرآیند محاکات، برای آن مراتبی قائل می‌شود. مرتبه نخست بازنمایی اشیاء از صورشان در عالم مثل و مرتبه دیگر بازنمایی هنرمند از این اشیاء است. بر این اساس «او محاکات اشیا محسوس را نمی‌پسندد؛ زیرا بازنمایی اشیا یکی که چند مرتبه از حقیقت دور هستند و معرفت ناشی از آنها حقیقی نیست، بازنمایی درستی نیست» (بسحاق، ۱۳۹۸: ۱۲). از نوشته‌های افلاطون پیرامون این مفهوم چنین بر می‌آید، که وی اثر هنری را صرفاً رونوشتی (کپی) نازل از طبیعت تلقی نموده است؛ چرا که از نظر او هنرمند تنها می‌تواند صورت ظاهر اشیا و نه ماهیت حقیقی آنها را بازنمایی کند. در همین راستا او با مقایسه شعر و نقاشی با یکدیگر، نسبت آنها با واقعیت را این گونه تبیین می‌کند «شاعران مانند نقاشان تصاویری از خدایان و پهلوانان می‌سازند که هیچ‌گونه شباهتی به اصل آنها ندارند» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۰۰). و با این کار به باور او زمینه تحریف واقعیت را فراهم می‌کنند. از همینرو تحلیل نوشته‌های افلاطون در باب هنر نشان می‌دهد، برای او «انحراف از واقعیت و ایجاد توهم بصری در ذهن مخاطب امری ناروا بود» (بسحاق، ۱۳۹۸: ۸).

برخلاف چنین رویکردی ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ پ.م) مهم‌ترین شاگرد او ضمن تأیید ماهیت محاکاتی هنرها برای آن مبنایی معرفت‌شناسانه قائل شد؛ «چرا که اساساً موضوع تقلید در شعر و هنر عبارت است از عالم واقع» (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۰۳). او در فصل نهم کتاب فن شعر با مقایسه تاریخ و شعر چنین استدلال می‌کند که در هنر شاعری غیرممکن محتمل به ممکن‌های نامحتمل ارجحیت دارد؛ چرا که رسالت شاعر توصیف آن چیزی نیست که الزماً در جهان واقع رخ داده است، بلکه او به رخدادها به گونه‌ای می‌پردازد که احتمال یا ضرورت دارند. آراء ارسطو پیرامون مفهوم بازنمایی اگرچه از نظر مصداقی بیشتر ناظر بر شعر به مثابه والاترین صورت هنر از

با وجود این تفاسیر در دوران مدرن با پدید آمدن امکان ثبت واقعیت عینی توسط ابزاری به نام دوربین و بازتولید مکانیکی آن به کمک انواع روش‌های چاپ و تکثیر نظریه بازنمایی دچار بحران جدی شد. نخستین بار والتر بنیامین (۱۹۴۰-۱۸۹۲) متوجه تأثیر بنیادین این موضوع بر ماهیت هنرها شد. این بحران با ظهور فناوری دیجیتال در دوران پُست‌مدرن وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد. به گونه‌ای که دگرگونی و فروپاشی نظام بازنمایی به مسأله‌ی اصلی نظریه پردازی چون ژان بودریار (۲۰۰۷-۱۹۲۹) بدل گردید. او نهایتاً با طرح مفاهیمی مانند «حاد واقعیت»^۲ و «شبه‌سازی»^۳ زمینه را برای سخن گفتن از پایان بازنمایی بر مبنای جایگزین شدن منطق

بازنمایی می‌کند» (Althusser, 2001: 109).



پیشینه پژوهش

با وجود زمان زیادی که از تحریر کتاب «جمهوری» افلاطون و نیز کتاب «فن شعر» ارسطو می‌گذرد، تا اواصل دوران مدرن این آثار از مهم‌ترین منابع در تبیین ماهیت بازنماییانه هنرها بودند. پس از اختراع دوربین با وجود آمدن امکان بازتولید مکانیکی واقعیت در دوران مدرن دو رویکرد متمایز در میان نظریه‌پردازان در این زمینه ایجاد می‌شود. رویکرد نخست ثبت و بازتولید مکانیکی را به معنای غایت بازنمایی و شکل تکامل‌یافته هنرها به سوی واقع‌گرایی تلقی می‌کند و اندیشمندانی چون آندره بازن با کتاب «سینما چیست» و زیگ فرید کراکاتر با «نظریه فیلم: رهاسازی واقعیت مادی» در این دسته قرار می‌گیرند. اما رویکرد دوم معطوف به تغییر ماهیت بازنماییانه هنرها و نهایتاً پایان این نظام در عصر پُست‌مدرن است. نظریه‌پردازانی چون والتر بنیامین، ژیل دلوز، مک لوهان و بودریار در این گروه قرار می‌گیرند. از این بین ژیل دلوز با نقد افلاطون‌گرایی و بازتعریف وانموده^۶ در مقاله «افلاطون و وانموده»^۷ زمینه بر چیدن تقدم و برتری اصل بر رونوشت (کپی) را در اندیشه ژان بودریار فراهم ساخت. از مقالات علمی پژوهشی فارسی در این باب نیز می‌توان از دو مقاله سهیلا منصوریان با عناوین «وانمایی: تاریخچه و مفهوم» و «هنر و حقیقت رسانه در روزگار پُست‌مدرن» نام برد که در آنها مفاهیم کلیدی اندیشه بودریار و نقش رسانه‌ها در دوران پُست‌مدرن بررسی شده است. پیرامون سبک پاپ‌آرت نیز مقالات و کتاب‌های متعددی نگاشته شده است. از میان آنها می‌توان به دو کتاب «هنر مدرن» لینتن و «هنر مدرنیسم» ساندرو بکولا اشاره نمود که با رویکردی تاریخی تحلیلی به چگونگی شکل‌گیری این جنبش پرداخته‌اند. علیرضا صحاف‌زاده نیز بخش‌هایی از کتاب «هنر هویت و سیاست بازنمایی» را به تحلیل پاپ‌آرت و ریشه‌های سیاسی، اجتماعی آن اختصاص داده است. همچنین مقاله «بازنمایی هنر پاپ» توسط داود میرزایی و نعمت‌الله عبدی با رویکردی متفاوت به تبیین مفهوم بازنمایی در سبک پاپ‌آرت پرداخته است. با مروری کلی بر منابع مذکور می‌توان به فقدان و کمبود پژوهش (به ویژه در زبان فارسی) پیرامون مبحث بازتولید و پایان بازنمایی در هنر معاصر پی برد که این امر متأثر از نو بودن این مباحث است. لذا اهمیت این موضوع موجب شده است تا در این مقاله به تفسیر پایان بازنمایی واقعیت در نقاشی پاپ‌آرت براساس بر رویکرد پُست‌مدرن بودریار پرداخته شود.

بازتولید مکانیکی و تغییر ماهیت هنر

در زیبایی‌شناسی هنر معاصر بازتولید بطور کلی عبارتست از «تولید مکانیکی نسخه‌های متعدد یکسان از طریق فناوری‌های

بازتولید در عصر پُست‌مدرن فراهم و هموار ساخت. تأثیر اولیه و مستقیم امکان ثبت و بازتولید مکانیکی واقعیت در نتیجه اختراع دوربین بر نقاشی که همواره هنری با ماهیت بازنماییانه تلقی می‌شد، رها شدن آن از قید و بند بازنمایی واقعیت مادی بود؛ چرا که عکاسی به دلیل ماهیت مکانیکی خود تصویری چنان واقع‌گرایانه از جهان مادی عرضه می‌کرد که هیچ نقاشی توان و امکان رقابت با آن را نداشت. به این ترتیب بازنمایی و شبیه‌سازی تصویری در نقاشی مدرن از اعتبار افتاد و کشف راه‌هایی نو برای چگونگی دیدن جهان و آشکارسازی واقعیت اصیل به مسأله اصلی نقاشی بدل شد، امری که منجر به فاصله گرفتن بیش از پیش نقاشی مدرن از بازنمایی واقعیت مشهود می‌گردد؛ لیکن درست در شرایطی که سخن از تغییر ماهیت بازنماییانه هنرها و پایان نظام بازنمایی در میان بود، جنبش پاپ‌آرت در نقاشی شکل گرفت و اجزا و نشانه‌های واقعیت عینی دوباره با آثار هنرمندانی چون جسر جونیز، ریچارد همیلتون و اندی وارهل به بوم نقاشی باز می‌گردد. امری که ظاهراً بیانگر رجعت نقاشی به سنت بازنماییانه خویش است. به این سبب جای طرح این پرسش وجود دارد که آیا نقاشی پاپ‌آرت دارای خصلتی بازنماییانه است؟ در راستای چنین هدفی مقاله پیشرو در نظر دارد تا ابتدا به تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن پردازد و سپس با تحلیل و توصیف نظریات بودریار در باب پایان نظام بازنمایی چگونگی بازنمود آن را در نقاشی پاپ‌آرت تبیین نماید. بررسی انجام شده در پژوهش حاضر نشان می‌دهد، جنبش پاپ‌آرت اگرچه واقعیت عینی و اجزای آشنای زندگی روزمره را به مثابه موضوع اصلی در کانون توجه خویش قرار می‌دهد؛ اما این سبک به هیچ عنوان در صدد نیست تا ماهیت واقعی امور را بر ما آشکار کند؛ چرا که این سبک در تطابق کامل با گفتمان نظری دوران پُست‌مدرن با به رسمیت شناختن ماهیت تکثیری هنرها، بازتولید نشانه بنیاد واقعیت را جایگزین بازنمایی آن می‌سازد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کیفی است که با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به داده‌های منابع معتبر مکتوب و الکترونیکی انجام گرفته است. به این صورت که در ابتدا تغییر ماهیت هنرها در دوره مدرن در نتیجه امکان بازتولید و سپس پایان نظام بازنمایی در عصر پُست‌مدرن بررسی شده است، در آخر نیز بازنمود پایان نظام بازنمایی در نقاشی پاپ‌آرت عرضه شده است. ذکر این نکته ضروری است که به سبب تفاوت میان پاپ‌آرت به مثابه یک سبک خاص در نقاشی با آنچه که بطور کلی در ترجمه فارسی این اصطلاح هنر عامه‌پسند خوانده می‌شود، از به کارگیری ترجمه فارسی این ترکیب اجتناب شده است.



«چرا که دل‌مشغولی اصلی بنیامین در این جستار کم‌تر معطوف به کیفیت خاص رسانه‌های مدرن و بیشتر معطوف به یک توانایی مشترک در کل هنر تحت شرایط مدرن است» (رضائی، ۱۳۹۲: ۲۹). موضوعی که چنانچه در ادامه خواهیم دید، بودریار روی آن متمرکز می‌شود. بطور کلی از کلیت بحث بنیامین چنین بر می‌آید، فناوری سبب شده است تا گسستی بنیادین در تاریخ هنر پدید آید؛ زیرا فناوری‌های جدید نه تنها شیوه تولید اثر هنری را دگرگون می‌کند، بلکه بروی ساختار مبادله و تکثیر آن نیز تأثیر اساسی می‌گذارد.

پایان نظام بازنمایی

با افول مدرنیسم بازتولید مکانیکی و تأثیر آن بر نظام بازنمایی برای متفکران پُست مدرن معنای متفاوتی پیدا کرد که بی‌شک یکی از مهم‌ترین دلایل آن ظهور فناوری دیجیتال و گسترش ابزارهای تکثیر در دوران پُست مدرن است. زیرا انسان به کمک این فناوری جدید این امکان را یافته بود تا به جای دیدن و بازنمایی جهان به بازتولید چیزها و جایگزینی آنها با امر واقع بپردازد. براساس چنین رویکردی بازتولید دیگر تکرار تقلیدگرانه و یا مکانیکی یک نسخه از پیش موجود نیست؛ چرا که بازتولید اساساً برای خود غایتی به معنای آفرینش نسخه اصیل قائل نیست. از این منظر ما به دوران جدیدی قدم گذارده‌ایم. «زمان‌های که در آن هنرها از ارجاع به امر واقع دست می‌کشند تا تصویر مستقلی ایجاد کنند که الزاماً به یک مصداق خارجی وابستگی ندارد» (Jameson, 1991: 179). به این ترتیب می‌توان چنین استدلال نمود که در این مدل تازه برخلاف نظام بازنمایی کلاسیک نسخه اصیلی وجود ندارد، تا فاصله و تمایز آرمانی خود با رونوشت‌ها (کپی‌ها) را حفظ نماید. زیرا اکنون دیگر هیچ مرجع مشخصی وجود ندارد. به این ترتیب با برجسته شدن نقش بازتولید در زیبایی‌شناسی پُست مدرن زمینه برای طرح نظریه در باب پایان نظام بازنمایی فراهم گردید. در چنین شرایطی بودریار تعریف جدیدی درباره ماهیت رابطه تصویر با امر واقع در دوران پُست مدرن عرضه می‌کند.

«او در سخنرانی عفریت پلید تصاویر در سال ۱۹۸۷ در دانشگاه سیدنی می‌گوید: زمان آن فرا رسیده است، اساساً درباره اصل ارجاع تصاویر شک کنیم، همان راهبردی که بر طبق آن تصاویر همیشه ظاهراً به اشیاء دنیای واقعی ارجاع می‌دهند و چیزی را تکثیر می‌کنند که از لحاظ منطقی و زمانی مقدم بر خودشان است. این اصل ابداً صحیح نیست... تصاویر بر امر واقعی پیشی می‌گیرند و ترتیب منطقی و علت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن را معکوس می‌کنند» (وارد، ۱۳۹۳: ۹۵). بر این مبنا با در نظر گرفتن به هم خوردن نظم منطقی بازنمایی امر واقع، مسأله بودریار بیش

جدید است» (ولز، ۱۳۹۲: ۴۳۲). به عبارت دیگر این مفهوم به معنای تولید انبوه تصویر، موسیقی و یا هر اثر هنری دیگری از طریق فناوری‌های جدید تولید و تکثیر مانند عکاسی، چاپ و ضبط الکترونیکی است. با وجود آمدن چنین امکانی در دوران مدرن نظام کهن بازنمایی که ریشه در آرائ افلاطون و ارسطو داشت، دچار چالش جدی شد؛ چرا که چنین رخدادی موجب می‌شود تا دو اصل کلاسیک ارزش زیبایی‌شناختی یعنی عدم تغییر و بازتولیدناپذیری اثر هنری اعتبار و منطق وجودی خود را کاملاً از دست دهند. والثر بنیامین از نخستین نظریه پردازانی بود که به تأثیر مکانیزم تولید بر تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن توجه خاص نشان داد. او در مقاله‌ی کوتاهی با عنوان اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی کوشید تا ما را متوجه این موضوع سازد که فصل جدیدی در تاریخ هنر و انسان گشوده شده است که برای درک آن می‌بایست در معیارهای زیبایی‌شناختی خود تغییرات جدی ایجاد کنیم.

بنیامین در این جستار روی چند موضوع بسیار مهم انگشت گذاشت که مهم‌ترین آن تغییر جایگاه و شان اثر هنری است؛ چرا که بواسطه عنصر تکثیرپذیری اثر هنری دیگر یکتایی و بی‌همتایی سابق خود را از دست می‌دهد و این امکان وجود دارد تا به آسانی بدل‌های متعدد و مشابهی از آن ساخته شود. بنیامین تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن را ذیل زوال دو مؤلفه هاله و اصالت اثر هنری تحلیل می‌نماید. مفهوم هاله مبتنی بر یکتایی اثر هنری و ایجاد و حفظ فاصله متافیزیکی با مخاطب است. اصالت اثر هنری نیز بیانگر فرض وجود یک نسخه اصیل و تکرارناپذیر در سنت تاریخی هنر دانسته می‌شود. در واقع، بنیامین معتقد است، دو مؤلفه‌ی هاله و اصالت اثر هنری که ریشه در سنت و خاستگاه آیینی هنر داشتند، در نتیجه بازتولید مکانیکی و تکثیرپذیری در دوران مدرن از بین می‌روند؛ «زیرا هنر بازتولیدپذیر کثرتی از رونوشت‌ها را جایگزین امر یکه‌ای می‌کند» (رضائی، ۱۳۹۲: ۳۱).

بر این اساس او معتقد بود، در عصر بازتولید مکانیکی، هنر بطور کلی دیگر نمی‌تواند همانی باشد که تاکنون بوده و هستی مفهومی هنر دچار تغییری بنیادین شده است؛ زیرا با جایگزین شدن ارزش نمایشی بجای ارزش آیینی هنرها در دوران مدرن آنها دیگر واجد خصلت‌های اسطوره‌ای و آیینی سابق خود نیستند؛ زیرا ابزار مادی تولید اثر هنری نقشی محوری در ساخت معنای هنر دارند. با این وجود اگرچه وی بخوبی متوجه تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن شده است، اما توجه به این نکته ضروری است که بنیامین روی تأثیر این امر بر تغییر ماهیت بازنمایی متمرکز نمی‌شود و مستقل از اثر هنری به این مفهوم و تغییر ماهیت آن نمی‌پردازد؛



جایگزین منطق مارکسیستی تولید به مثابه نظم اجتماعی شده است» (Baudrillard, 1984: 118). لذا با تکثیر و تولید بی‌وقفه نشانه‌های شبیه‌سازی شده و از میان برداشته شدن مرز میان بازنمایی و واقعیت نشانه‌های بازتولید شده آن دارای اهمیت بیشتری می‌گردند. با رهاشدن نشانه‌ها از قید و بند ارجاع به یک مصداق بیرونی در دوران پُست‌مدرن، مفهوم اصالت حتا به معنای بنیامینی آن نیز بی‌معنا می‌گردد؛ زیرا بنیامین با وجود اذعان به زوال هاله همچنان قائل به وجود یک نسخه اصیل غایبی بود. حال آنکه می‌توان گفت بودریار برخلاف او معتقد است، غلبه بازتولید نه تنها هاله را از میان نمی‌برد، بلکه چیزی جز همین هاله باقی نمی‌گذارد.

بودریار این وضعیت یعنی چگونگی عدم وجود نسخه مرجع را با کمک یک داستان کوتاه تمثیلی از بورخس چنین تبیین می‌کند. «امپراطوری فرمان می‌دهد تا نقشه‌پردازان در مقیاسی برابر با گستره قلمرو فرمانروایی او نقشه‌ای دقیق تهیه کنند، با مشقت فراوان چنین می‌کنند؛ لیکن با فروپاشی امپراتوری آن نقشه نیز از بین می‌رود و تنها تکه‌پاره‌هایی از آن در بیابان به جا می‌ماند» (Borges, 1998: 325). این داستان تمثیلی در حقیقت بیانگر امپراطوری نشانه‌ها در عصر پُست‌مدرن است، در واقع بودریار با کمک این تمثیل می‌کوشد، نشان دهد، چگونه تفکر رایج پیرامون ترتیب و توالی منطقی واقعیت و بازتولید آن در این وضعیت جدید وارونه شده است. در نتیجه این امر تصاویر نه تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه نهایتاً از آن پیشی گرفته و آن را بازتولید می‌کنند. در واقع بودریار از طریق این فرآیند می‌خواهد به تبیین این مسأله بپردازد که انسان با گذر از مدرنیسم و واردشدن به جامعه مصرفی به زمان‌های نو قدم می‌گذارد که در آن ارزش امر واقع به تدریج از بین می‌رود و چگونگی به تصویر کشیدن یک رخداد به مراتب مهم‌تر از خود آن می‌شود. به این ترتیب ما وارد یک فضای حاد واقعی می‌شویم که «در این فضا تصاویر و بازی نشانه‌ها جایگزین منطق تولید شده و در حوزه امر نمادین قرار می‌گیرند» (منصوریان، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

این وضعیت سبب می‌شود تا هر چیز به سرعت با خروج از حوزه کارکردی خویش وارد مرحله ارزش‌گذاری نمادین و بازتعریف خود به مثابه نشانه شود. به این ترتیب با به هم خوردن نظم و ترتیب منطقی تولید و بازتولید واقعیت تجربه و انمایی‌ها جای تجربه امر واقعی را می‌گیرند. در نتیجه ما همواره واقعیت را بواسطه انبوهی از نشانه‌ها و تصاویر بازتولید شده توسط رسانه‌ها مصرف می‌کنیم؛ بنابراین ما به دوران جدیدی قدم گذاشته‌ایم، «زمان‌های که در آن منطق و انمایی نشانه‌ها و کدهای واقعیت

از آنکه تصویر واقعیت باشد، واقعیت تصاویر و چگونگی دخل و تصرف رسانه‌ها در ماهیت و ساختار امر واقع است. در این وضعیت جدید فرض وجود پیشینی یک واقعیت خارجی برای تصویر کاملاً بی‌معنا است و واقعیت رابطه‌ای سست با تصاویر و دیگر شکل‌های بازنمایی دارد.» حال آنکه بازنمایی از این اصل افلاطونی آغاز می‌شود که نشانه و امر واقعی با هم برابرند» (بودریار، ۱۳۷۴: ۸۵). اما در دوران پُست‌مدرن با توجه به بازتولید و تکثیر بی‌وقفه تصاویر در رسانه‌ها آنها نه تنها دیگر بازتاب واقعیت مادی نیستند، بلکه عدم وجود آن را پیشاپیش پنهان می‌سازد. بودریار برای بیان چنین رویداد یک فرآیند چهار مرحله‌ای را تبیین نمود. «در مرحله نخست تصویر انعکاسی از واقعیت ابژکتیو است. در مرحله دوم تصویر واقعیت عینی را تحریف می‌کند. در مرحله سوم تصویر به مثابه حجابی واقعیت را می‌پوشاند و در نهایت تصویر هیچ‌گونه پیوند و مناسبتی با واقعیت بیرونی ندارد؛ بنابراین تصویر وانمودهای ناب از خودش است» (Baudrillard, 1993: 185). در چنین شرایطی این اصل افلاطونی که وانموده نسخه بدل واقعیت است، دیگر معتبر نیست، بنابراین مفهوم اصالت حتا به معنای بنیامینی آن نیز بی‌معنا می‌گردد؛ زیرا بنیامین با وجود اذعان به زوال هاله همچنان قائل به وجود یک نسخه اصیل غایبی بود. در حالیکه بودریار چه بسا با او مخالفت کند و بگوید غلبه بازتولید نه تنها هاله را از میان نمی‌برد، بلکه چیزی جز همین هاله باقی نمی‌گذارد. در نتیجه این امر تصاویر نه تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه نهایتاً از آن پیشی گرفته و آن را بازتولید می‌کنند. در واقع بودریار از طریق این فرآیند می‌خواهد به تبیین این مسأله بپردازد که انسان با گذر از مدرنیسم و واردشدن به جامعه مصرفی به زمان‌های نو قدم می‌گذارد که در آن ارزش امر واقع به تدریج از بین می‌رود و چگونگی به تصویر کشیدن یک رخداد به مراتب مهم‌تر از خود آن می‌شود. به این ترتیب ما وارد یک فضای حاد واقعی می‌شویم که «در این فضا تصاویر و بازی نشانه‌ها جایگزین منطق تولید شده و در حوزه امر نمادین قرار می‌گیرند» (منصوریان، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

این وضعیت سبب می‌شود تا هر چیز به سرعت با خروج از حوزه کارکردی خویش وارد مرحله ارزش‌گذاری نمادین و بازتعریف خود به مثابه نشانه شود. به این ترتیب با به هم خوردن نظم و ترتیب منطقی تولید و بازتولید واقعیت تجربه و انمایی‌ها جای تجربه امر واقعی را می‌گیرند. در نتیجه ما همواره واقعیت را بواسطه انبوهی از نشانه‌ها و تصاویر بازتولید شده توسط رسانه‌ها مصرف می‌کنیم؛ بنابراین ما به دوران جدیدی قدم گذاشته‌ایم، «زمان‌های که در آن منطق و انمایی نشانه‌ها و کدهای واقعیت



تصویر ۱. سوپ کمپبل اثر اندی وارهل، موزه هنر مدرن نیویورک (۱۹۶۲)

تبلور بازگشت دوباره نقاشی به سنت بازنمایانه خویش است؟ آیا این تصاویر که در نظمی ساده و مکانیکی مکرر شده‌اند، به بازنمایی واقعیت پرداخته‌اند و یا خود دست به ساخت واقعیتی تازه زده‌اند؟ در یک چشم‌انداز تاریخی «پاپ‌آرت» نام جنبشی پیشرو در نقاشی است که اندکی پس از جنگ جهانی دوم در اواخر دهه ۱۹۵۰ با ظهور هنرمندانی چون جسر جونز، اندی وارهل و ریچارد هیلتون در بریتانیا و امریکا شکل گرفت. از منظر موضوعی این سبک متأثر از مکانیزم صنعتی تولید انبوه، تبلیغات تلویزیونی کالاهای مصرفی و چهره‌های مشهور رسانه‌ای بود. هنرمندان این جنبش برخلاف تمام بدبینی‌ها و نگاه‌های انتقادی به نظام سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی (چنانکه در نگاه بودریار نیز انعکاس داشت) شیفته جنبه‌های مثبت آن بودند. از نظر شکل و شیوه اجرایی هنرمندان پاپ‌آرت با جسارت و بی‌پروایی یک هنرمند آوان‌گارد که ریشه در تأثیر آنها از هنرمند سنت‌شکنی چون «مارسل دوشان» داشت با استفاده از تکنیک‌های متعددی همچون کلاژ، اسمبلاژ، چاپ سیلک، عکاسی تعریف تازه‌ای از فرآیند تولید و تکثیر نقاشی ایجاد کردند. این جنبش با به رسمیت شناختن ماهیت تولیدی و تکثیری هنر در دوران پُست‌مدرن مفهوم بازنمایی واقعیت در نقاشی را به شکل جدی به چالش کشید و بازتولید نشانه بنیاد واقعیت را جایگزین شیوه کلاسیک بازنمایی آن می‌سازد؛ چرا که واقعیت برای آنها ماتریسی از نشانه‌ها بود که به شکلی مکانیکی بازتولید می‌شد «جریان پاپ به دنبال دیدنی کردن نمادها و نشانه‌های تصویری بود» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۴: ۲۰۳). به این ترتیب بخش‌های مختلف واقعیت روزمره از یک پرچم یا قوطی ساده سوپ کمپبل (تصویر ۱) گرفته تا تصویر چهره‌های مشهور بدل به موضوع اصلی هنرمندان سبک پاپ‌آرت شد.

«پاپ‌آرت یکی از گفتمان‌های اصلی زمانه‌ای است که در آن تجربه ما توسط رسانه‌ها مدیریت می‌شود، در نتیجه این پدیده

دنمایی دیگر در اینجا قرار دارد» (Baudrillard, 1988: 32). چرا که در این نظم‌نویین اجتماعی شبیه‌سازی بر واقعیت تقدم یافته است. به همین سبب آنچه اینجا در برابر چشم انسان قرار دارد، به هیچ عنوان رونوشتی برابر اصل نیست بلکه نسخه بدلی به غایت واقع‌گرایانه است که هیچ تفاوتی با نسخه اصلی خود ندارد. این نکته را باید در نظر داشت، در این رویکرد تازه بازتولید به معنای تولید مشابه یک چیز نیست؛ بلکه شبیه‌سازی آن به شکلی بسیار دقیق‌تر است.

بنابراین در این وضعیت جدید «واقعیت خود یکی از اشکال حاد واقعیت است» (Baudrillard, 1984: 118). از منظر بودریار حاد واقعیت جهانی است که اجزای آن تنها دال‌ها هستند و ارجاعی به مصداقی بیرون از خود ندارند. در این حاد فضا نشانه‌های واقعیت نه تنها دارای مصداق خارجی مشخصی نیستند بلکه خود به بازتولید واقعیتی فاقد خاستگاه دست می‌زنند. رسانه‌ها به مثابه یکی از اصلی‌ترین منابع هنرمندان پاپ‌آرت به‌ویژه اندی وارهل نقش مستقیمی در ایجاد چنین وضعیتی دارند. «آنها با ایجاد حاد واقعیت موجب عدم امکان دسترسی به واقعیت می‌شوند آنها توده‌ها را درگیر جهانی از نشانه‌ها و وانمایی‌ها می‌کنند و امکان دسترسی افراد به واقعیت در هر حوزه را منحل می‌کنند» (منصوریان، ۱۳۹۳: ۶۱).

بر این اساس می‌توان گفت در عصر پُست‌مدرن تصاویر بر واقعیت پیشی گرفته‌اند. در نتیجه اکنون واقعیت پیشاپیش برمبنای کلیشه‌های تصویری ساخته می‌شود که بی‌وقفه توسط رسانه‌ها تولید و بازتولید شده‌اند. به این ترتیب امروزه نه خود واقعیت بلکه توهمی زیبایی‌شناسانه از واقعیت پیرامون ما را فراگرفته است. در چنین وضعیتی واقعیت دیگر هیچ‌گونه تقدم و اولیوی بر تصویر ندارد؛ زیرا وانموده‌ها چنان جهان مادی ما را تسخیر کرده‌اند که مرز میان رونوشت (کپی) و اصل کاملاً از میان رفته است. بنابراین بازنمایی اساساً موضوعیت و ضرورت خود را از دست می‌دهد؛ چرا که اساساً دیگر واقعیتی در میان نیست. مختصر آنکه می‌توان نتیجه گرفت، تکنولوژی با تغییر ماهیت بازنمایی در دوران مدرن مقدمات جایگزینی منطق بازتولید نشانه‌های واقعیت به جای بازنمایی آن را فراهم می‌کند و به این ترتیب پایان آن را در دوره پُست‌مدرن رقم می‌زند.

بازنمود پایان نظام بازنمایی در نقاشی پاپ‌آرت

در شرایطی که سخن از پایان نظام بازنمایی و فقدان نسخه مرجع در میان بود، جنبش پاپ‌آرت در نقاشی شکل گرفت و با آن واقعیت عینی پس از مدت‌ها دوباره به بوم نقاشی بازگشت. در نتیجه جای طرح این پرسش وجود دارد که آیا پاپ‌آرت در واقع



بازتولید نشانه بنیاد واقعیت را وارد حوزه نقاشی می‌کند. کنشی که منطق آن کاملاً متفاوت با جنبش ضد‌بازنمایانه هنر انتزاعی و دیگر سبک‌های نقاشی دوره مدرن است. در این شیوه نشانه‌های واقعیت به شکلی مکانیکی و غیرشخصی، انتخاب و بازتولید می‌شوند. «تمام عناصر تصویری و هر چیز دیگری در جنبش هنر پاپ به دنبال بیان این واقعیت به مخاطب بود که این یک واقعیت است، اینجا حضور دارد و چه چیزی می‌تواند واقعی‌تر از خود واقعیت باشد» (صحاف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۲۵). به عبارت دیگر براساس نظریه بودریار در اینجا واقعیت خود شکلی از حاد واقعیت است.

اندی وارهل

تأثیر هنر پاپ فقط محدود به بازتولید نشانه‌های واقعیت جامعه مصرفی نبود، بلکه چنانکه اشاره شد، وجه مهم‌تر آن رویکرد مکانیکی به تولید اثر بود. امری که سبب می‌شود تا پاپ‌آرت را بتوان به مثابه نقطه تلاقی بازنمایی واقعیت با بازتولید واقعیت در هنر معاصر بشمار آورد؛ چرا که هنرمندان پاپ‌آرت با الهام از منش تولیدی جهان معاصر و به‌کارگیری فناوری در تولید و تکثیر آثارشان مفهوم تازه‌ای از نقاشی و فرآیند خلق آن ایجاد کردند. از میان هنرمندان پاپ‌آرت بدون شک نقش نظری و اجرایی وارهل (۱۹۲۴-۱۹۸۷) در این بین بیش از دیگران است. به یک معنا می‌توان گفت او به نوعی نقطه تلاقی بازنمایی واقعیت با بازتولید واقعیت در هنر معاصر است؛ زیرا ماهیت آثار او چه به لحاظ اجرایی و چه به لحاظ موضوعی مبتنی بر تکرار و بازتولید مکانیکی است. از منظر تکنیکی وارهل به هیچ تکنیک خاصی پایبند نبود و از شیوه‌های مختلفی چون طراحی، عکاسی و چاپ در جهت تولید و تکثیر آثارش استفاده می‌کرد. در زمان‌های که هنوز اکثر نقاشان و مجسمه‌سازان روی یکنایی و منحصر به فرد بودن آثار خود حساسیت ویژه‌ای داشتند، اندی وارهل روزانه چندین و چند اثر مشابه تولید می‌کرد «دلیل آنکه به این روش نقاشی می‌کنم، آن است که می‌خواهم یک ماشین باشم و نقاشی را ماشین‌وار انجام دهم» (بکولا، ۱۳۸۷: ۳۹۱). این ویژگی مکانیکی را در اکثر آثار وارهل از جمله بازتولید سریالی نقاشی مشهور مونالیزا (تصویر ۲) و یا نقاشی‌های متعدد او از بطری کوکاکولا (تصویر ۳) آشکارا می‌توان دید.

از منظر موضوعی وارهل شیفته کالاهای مصرفی معروف آمریکایی و چهره‌های مشهور رسانه‌ای در زمینه‌های مختلف بود. همان چیزهایی که از نظر بودریار حاد واقعیت آمریکا را می‌سازند. با این تفاوت که وارهل بر خلاف نگاه انتقادی بودریار با خوش‌بینی تمام و غاری از هرگونه نگرش انتقادی به توصیف و بازتولید این آرمانشهر تحقق یافته، جامعه مصرفی دست می‌زند.



تصویر ۲. مونالیزا اثر اندی وارهل، بنیاد اندی وارهل (۱۹۶۳)

تجربه بی‌واسطه واقعیت پیرامون ما به تدریج کم ارزش‌تر می‌شود؛ چرا که در این وضع جدید تصویر بر واقعیت تقدم یافته است. حال آنکه زمانی رسالت آنها تفسیر واقعیت بود. به این ترتیب در ابتدا ما مجبور هستیم، تصاویر و دلالت‌های نشانه‌شناختی آنها را درک کنیم» (Heiferman, 1998: 28). در نتیجه پاپ‌آرت بیش از آنکه بازگشتی به بازنمایی واقعیت عینی در نقاشی باشد، تداوم یک انقلاب مفهومی پیرامون مفهوم واقعیت و چگونگی بازنمایی نشانه‌های آن است، برداشتی از واقعیت که با رویکرد تحلیلی بودریار منطبق است.

جسپر جونز

جونز از اولین چهره‌های مؤثر در شکل‌گیری جنبش پاپ‌آرت است، براساس چنین برداشتی جونز (۱۹۳۰) در سال ۱۹۵۴ به عنوان یکی از پیشگامان و مهم‌ترین نقاشان این جنبش با کنار نهادن تجربه‌های پیشین خود در نقاشی، تصویری از پرچم آمریکا بدون هرگونه تغییر و تمایزی با نسخه اصلی آن کشید. به این ترتیب از این طریق او نشانه‌ای را که فی‌نفسه حاوی مجموعه‌ای از رویکردهای انتقادی و یا باورهای ملی‌گرایانه بود، از تمامی معنای صریح و ضمنی‌اش جدا ساخت. در واقع پرچم‌های جسپر جونز صرفاً وانمودهای از یک پرچم هستند. به عبارت دیگر نقاشی‌های او نسخه‌ای بدلی به غایت واقع‌گرایانه و بدون هرگونه جهت‌گیری خاصی هستند؛ چرا که از نظر جونز «نقاشی نه وسیله بازتاب عواطف درونی هنرمند و نه ابزار صدور بیانیه است» (Johns, 1994: 45).

در واقع او بجای تحریف واقعیت عینی همچون سبک‌هایی مثل امپرسیونیسم، کوبیسم و سورئالیسم در راستای آشکارسازی واقعیت اصیل به بازتولید و نقل قول مستقیم نشانه‌های آن روی بوم نقاشی دست می‌زند. جونز با کشیدن پرچم‌هایی مشابه که قابلیت ارجاع به هیچ چیز دیگر جز خود آن پرچم ندارد، در واقع راه جدیدی برای عرضه واقعیت در دوران پُست‌مدرن بر می‌گزیند و



هیچ وجه نمی‌توان پذیرفت، این نقاشی‌ها چیزی جز دنیای خود را به ما نشان می‌دهد؛ چرا که در این نقاشی‌ها امر واقع تحت سیطره نشانه‌ها و بازتولید آنها قرار گرفته و واقعیت به بازی واقعیت بدل شده است. نقاشی‌های وارهل که سرشار از نشانه‌ها و ارجاعات به دیگر رسانه‌ها از جمله ستاره‌های سینمایی، موسیقی و یا کالاهای تبلیغات تلویزیونی هستند، در حقیقت چیزی جز تأکید بر همین بازی نشانه‌ای نیستند. از این رو آنها تنها بیانگر واقعیتی نشانه بنیاد هستند، نشانه‌هایی که به مانند گذشته دیگر دارای رابطه معناداری با واقعیت بیرونی نیستند. «این رویکرد جدید در بازتولید واقعیت منجر به مرگ سرگیجه‌آور بازنمایی در چهارچوب بازنمایی می‌شود. توهامات قدیمی برجسته‌نمایی، پرسپکتیو و عمق (چه فضایی و چه روانی) که همبسته با ادراک ایزه بودند، از میان رفته‌اند؛ زیرا دیگر انحنایی از اشکال، یا حتی یک انعکاس درونی وجود ندارد» (بودریار، ۱۳۹۳: ۲۴). در واقع این شکل تازه از رئالیسم به شکلی مکانیکی نه با واقعیت بلکه با نشانه‌های آن مواجه می‌شود. از این منظر ما به دوران جدیدی قدم گذارده‌ایم که در آن هنرها از جمله نقاشی دست از ارجاع می‌کشند، تا تصویر مستقل و خودسامانی ایجاد کنند. به این ترتیب با در اولویت قرار گرفتن بازتولید واقعیت در نقاشی پاپ‌آرت، دو اصل کهن ارزش است تیکی یعنی عدم تغییر و بازتولیدناپذیری اعتبار و منطق وجودی خود را در این شیوه از

جدول فرآیند پایان نظام بازنمایی و بازنمود آن در سبک پاپ‌آرت
مأخذ: نگارنده

دوره	مشخصه‌ها	مفاهیم و ابسته	نظریات
مدرنیسم	<ul style="list-style-type: none"> - تولید مکانیکی نسخه‌های متعدد یکسان - در اولویت قرار گرفتن ابزار بازنمایی - تغییر ماهیت اثر هنری و اهمیت یافتن جنبه نمایشی آن - زوال هاله و اصالت اثر هنری - از میان رفتن فاصله متافیزیکی مخاطب و اثر هنری 	بازتولید مکانیکی اثر هنری	تئوری تصویر ماهیت بازتولیدناپذیر اثر هنری
پست مدرنیسم	<ul style="list-style-type: none"> - جایگزینی فرآیند شبیه‌سازی با بازنمایی - دست کشیدن هنر از ارجاع اثر اصیل هنری و تولید تصویری مستقل - معکوس شدن ترتیب علت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن - تأثیر فناوری بر ساختار مبادله و تکثیر اثر هنری - عدم وجود نسخه اصیل در سنت هنری پست مدرن - از میان رفتن ارزش امر واقع با امر شبیه‌سازی شده - ناپدید شدن نشانه‌های شبیه‌سازی شده در مرز میان بازنمایی و واقعیت 	شبیه‌سازی و عادی‌سازی	پایان بازتولید
	<ul style="list-style-type: none"> - نقاشی به مثابه یک اثر تکثیرپذیر - بازتولید نشانه‌های واقعیت - فقدان وجود نسخه اصیل - نفی یکتایی اثر هنری - تهی ساختن اثر از انعکاس هویت فردی هنرمند - عدم اعتبار دو اصل کلاسیک ارزش استتیک: عدم تغییر و بازتولیدناپذیری اثر هنری - مبنا قرار گرفتن واقعیت ساخته شده توسط رسانه‌ها 	بازتولید واقعیت در نقاشی	پایان بازتولید در پاپ‌آرت



تصویر ۳. کوکاکولا اثر وارهل، موزه هنر ویتنی (۱۹۶۲)

من این سرزمین را بسیار دوست دارم. به باور من آنچه آمریکا را متمایز می‌کند، پایه‌گذاری این سنت است که ثروتمندترین و فقیرترین مصرف‌کنندگان می‌توانند چیزهای یکسانی را مصرف کنند (Warhol, 1977: 19).

به این ترتیب وارهل با استفاده از تصاویری که در نظامی مکانیکی و ساده تکثیر شده‌اند، دست به ساخت واقعیتی تازه از آمریکا می‌زند که به هیچ عنوان ریشه در واقعیت بیرونی ندارد. بر این مبنا می‌توان گفت نقاشی‌های وارهل تجسم کاملی از ایده‌های بودریار درباره بازتولید واقعیت و وانمایی است؛ چرا که نقاشی‌های او بیش از آنکه جهان واقعی را مبنای خود قرار دهد، متأثر از تصاویر تولیدشده در دیگر رسانه‌ها است. بنابراین نقاشی‌های وارهل جهانی را به تصویر می‌کشند که صرفاً وانمودهای از جهان واقعی است. جهانی که در آن نشانه‌های واقعیت (دال‌ها) بر خود واقعیت (مدلول‌ها) چیره شده‌اند و نسخه‌ای بدلی می‌سازند که جایگزین نسخه اصلی شده است. او این کار را با تهی ساختن اثر و پیرامون آن از هرگونه رویکرد انتقادی و دخالت روانشناختی هویت فردی هنرمند و با تکرار سریالی موضوع اثر انجام می‌دهد تا ما را مستقیم و بی‌واسطه با قطعه‌ای از واقعیت روبه‌رو کند.

در این برخورد تازه با واقعیت هنرمند هیچ چیز از آنچه احساس می‌کند و می‌اندیشد به اثر و مخاطب آن تحمیل نمی‌کند. به همین سبب با وجود آنکه بسیاری از الگوهای تصویری آثار وارهل را اجزای جدایی‌ناپذیر آگاهی جمعی تشکیل می‌دهند، اما او به هیچ عنوان رویکردی روانشناختی به آنها ندارد. بلکه صرفاً مخاطبش را با قطعه‌ای از واقعیت یا به عبارت بهتر با نشانه‌ای از واقعیت روبه‌رو می‌کند. نقاشی‌های جنبش پاپ‌آرت به‌ویژه آثار اندی وارهل همه چیز را داخل علامت نقل قول قرار می‌دهند. از اینرو به



روزمره را موضوع خویش قرار می‌دهد؛ لیکن چنانکه دیدیم، این امر به هیچ عنوان به معنای ماهیت بازنمایانه پاپ‌آرت نیست؛ بلکه این سبک متأثر از تعریف نشانه‌شناختی واقعیت در عصر پُست‌مدرن و با به رسمیت شناختن نقش مؤلفه‌هایی چون بازتولید و تکثیرپذیری در فرآیند آفرینش اثر هنری، منطبق با بازتولید واقعیت را جایگزین بازنمایی آن به شیوه کلاسیک می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Representation
2. Reproduction
3. Hyper-Reality
4. Simulation
5. The Ontology of the Photographic Image
6. The Myth of Total Cinema
7. Simulacrum
8. Plato and the Simulacrum
۷. دلوز با نقد افلاطون‌گرایی و بازتعریف وانموده زمینه‌ساز برچیدن تقدم و تقابل اصل بر کپی در نظم جدید وانموده‌ها شد. او بیان کرد «وانموده، کپی یا رونوشتی کم ارزش نیست بلکه تصویری با قدرت سلبی مثبت است که تقابل اصل و کپی را انکار میکند. از اینرو، نه اصل خوانده می‌شود و نه کپی زیرا با هیچکدام تمایز بنیادینی ندارد» (Deleuze, 1990: 260).
9. The System of Objects and The Consumer Society
10. Simulacra and Simulations

منابع فارسی

- ارسطو (۱۳۹۳)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرینکوب، تهران: امیرکبیر.
- افلاطون (۱۳۵۳)، جمهوری، ترجمه محمد حسین لطفی، تهران: ابن سینا.
- بسحاق، حمیدرضا (۱۳۹۸)، نظر افلاطون درباره نقاشی، نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی، شماره ۲، بهار ۹۸.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز، تهران: فرهنگ معاصر.
- بودریار، ژان (۱۳۷۴)، سرگستگی نشانه‌ها، ترجمه مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- بودریار، ژان (۱۳۹۳)، در سایه اکثریت‌های خاموش، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

نقاشی کاملاً از دست می‌دهند؛ چرا که این آثار همزمان واجد ارزش و امکان بازتولیدپذیری و نفی ارزش بکتایی و نسخه اصیل هستند.

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه بیان شد، نظریه بازنمایی هنر که بر مبنای آن هر اثر هنری ناگزیر تقلیدی از طبیعت است، پس از انقلاب صنعتی و امکان تولید و بازتولید مکانیکی واقعیت عینی در هنرهای با ماهیت تکثیرپذیر با چالشی جدی مواجه شد. تأثیر مستقیم چنین رویدادی بر نقاشی مدرن از اعتبارافتادن بازنمایی و شبیه‌سازی امر واقع در نتیجه رهاشدن نقاشی از قید بازنمایی امر واقع بود. چنانکه اشاره شد، بنیامین از اولین نظریه‌پردازانی بود که به تغییر ماهیت اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی و تغییر هستی مفهومی هنر در دوران مدرن توجه ویژه نشان داد. لیکن وی به تأثیر این رویداد بر خود نظام بازنمایی و ساختار واقعیت مستقل از اثر هنری نپرداخت. اما در عصر پُست‌مدرن بودریار با تمرکز بر تأثیر بازتولید و تکثیرپذیری بروی خود نظام بازنمایی کوشید، تا به تبیین چگونگی پایان نظام بازنمایی بپردازد. او با طرح مفاهیمی نو مانند شبیه‌سازی و حاد واقعیت تفسیر نشانه‌شناختی تازه‌ای از نسبت تصویر با واقعیت در دوران پُست‌مدرن عرضه کند. در این رویکرد جدید بواسطه رهاشدن نشانه‌ها از قید ارجاع به مصداق بیرونی بازتولید دیگر تکرار تقلیدگونه یا مکانیکی یک نسخه از پیش موجود نیست؛ چرا که بازتولید اساساً برای خود غایتی به معنای آفرینش نسخه اصیل حتا در معنای بنیامینی آن قائل نیست. بررسی‌ها نشان می‌دهد، در حالی که بودریار سخن از پایان نظام بازنمایی به میان می‌آورد و برخلاف گرایش غالب نقاشی مدرن که براجنباب از بازنمایی واقعیت مشهود استوار بود، ناگهان جنبشی در نقاشی شکل گرفت که با آن عناصر آشنای واقعیت روزمره دوباره به بوم نقاشی بازگشتند. امری که ظاهراً به معنای بازگشت نقاشی به سنت بازنمایانه پیشین است. اما بنا بر آنچه بیان شد، بازنمود اندیشه‌های بودریار پیرامون پایان نظام بازنمایی در دوران پُست‌مدرن را در نقاشی پاپ‌آرت می‌توان مشاهده نمود؛ زیرا هنرمندان این جنبش به هیچ عنوان درصدد نیست تا ماهیت واقعی امور را بر ما آشکار کند؛ بلکه از طریق بازتولید نشانه‌های واقعیت دست به ساخت واقعیتی تازه می‌زند که ارتباط معناداری با مصداق بیرونی‌اش ندارد و یا ما را به شکلی بی‌واسطه با نشانه‌های واقعیت مواجه می‌کند. در واقع آنچه در زیر متن سبک پاپ‌آرت جریان دارد، پذیرش ماهیت تکثیری و تولیدی هنرها ضمن تغییر فرآیند آفرینش اثر هنری به سمت تولید در عصر پُست‌مدرن است. به این ترتیب اگرچه این سبک در قالب آثار هنرمندانی همچون جونز و اندی وارهل اجزا و قطعات زندگی



منابع لاتین

- Althusser, Louis. (2001). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Introduction by Fredric Jameson Translated from the French by Ben Brewster. Published by: NYU Press.
- Baudrillard, Jean. (1984). *The Hyper-realism of Simulation*, in *Art in Theory* Edited by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing.
- Baudrillard, Jean (1988). *America*. London & New York: Verso.
- Baudrillard, Jean (1993). *Symbolic exchange and death*. London: Sage Publications.
- Borges, Jorge Luis (1998). *On Exactitude in Science*. In Jorge Luis Borges, *Collected Fictions*. New York: Penguin Books, 325. Trans. Hurley, Andrew.
- Deleuze, Gilles (1990). *The Logic of Sense*. Columbia University Press.
- Heiferman, Marvin-Philips, Lisa-Hanhardt, John . (1989). *Image world: art and media culture*, published by Whitney Museum of Art.
- Jamson, Fredric. (1991). *Postmodernism or the Cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Johns, Jasper. (1994). *Jasper Johns*, Micheal Crichton, New York, Abrams Inc, in association with the Whitney Museum of American Art.
- Warhol, Andy (1977). *The Philosophy of Andy Warhol*, Harvest/HBJ Books (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich).
- رمضانی، روح‌الله (۱۳۹۲)، تغییرات در تجربه و کارکرد اثر هنری در دوران تکنولوژی ازدیدگاه والتر بنیامین، فصلنامه کیمیای هنر، شماره ۶.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۴)، اوج و افول مدرنیسم، تهران: نشر نظر.
- صحافزاده، علیرضا (۱۳۸۸)، هنر هویت و سیاست بازنمایی، تهران: نشر بیدگل.
- فلوطين (۱۳۶۶)، دوره آثار فلوطين، ترجمه محمد حسين لطفى، تهران: انتشارات خوارزمی.
- منصوریان، سهیلا (۱۳۹۰)، وانمایی: تاریخچه و مفهوم، فصلنامه کیمیای هنر، شماره ۲.
- منصوریان، سهیلا (۱۳۹۳)، هنر و حقیقت رسانه در روزگار پست مدرن، کیمیای هنر، شماره ۸.
- وارد، گلن (۱۳۹۳)، پست مدرنیسم، ترجمه نادر فخر-ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی.
- ولز، لیز (۱۳۹۲)، عکاسی درآمدی انتقادی، ترجمه محمد نبوی و گروه مترجمان، تهران: نشر مینوی خرد.
- هاسپرس، جان (۱۳۷۷)، تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: نشر هرمس.
- هایدگر: مارتین (۱۳۷۵)، عصر تصویر جهان، ترجمه یوسف ابادری، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲.

منابع تصاویر

1. MoMA.org
2. Warhol.org
3. whitney.org



Analytical Study on ‘the End of Representation of Reality’ in Pop Art by Adopting Baudrillard’s Postmodern Approach

Ehsan Alirezaei^{*1}, Ali Moradkhani²

¹ Doctoral Student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Tehran North Branch

² Associate Professor, Philosophy & Philosophy of Art Group, Islamic Azad University, Tehran North Branch, Affiliated to Islamic Azad University, Tehran North Branch

(Received 4 Sep 2019, Accepted 2 Dec 2019)

Representation is a prominent theory about the essence of art. Archaic forms of this theory could be traced to Platonic texts concerning the relation of art to reality. It might seem that any work of art would inevitably be an imitation of nature. Despite its deficiency, this notion has gradually become the dominant approach to read art, nevertheless, by the invention of camera, the mechanical reproduction of reality was made possible in modern time and it challenged the old notion by transformation of representative essence of art. The direct effect of this crisis on painting, which had always been considered a representational art, was its emancipation from the confines of representing the material reality, since photography, thanks to its mechanical nature, offered such realistic images of the material world that no painter could compete with. As a result, pictorial imitation declined in modernist painting and exploring new ways of seeing the world and revealing the authentic truth became the main concern; something that lead modernist painting to move further away from representing tangible reality. This incident resulted in modern painting’s refusal of representing the objective reality and, moreover, the emergence of new styles, which avoided any depiction or simulation of familiar objects. Also the emergence of new printing technologies like digital exacerbated the crisis of representation in the age of postmodernism and caused the appearance of challenging discourses like the idea of ending of representation system by Baudrillard. However, in the very period where changing the representational nature of the arts and abolishing the representational tradition was under discussion, painting saw the formation of the pop art movement, and the elements of concrete

reality returned to canvases through the works of such artists as Jasper Johns and Warhol, which seemingly suggested the return of painting to its representational tradition. Therefore, the question then arises, Could the Pop art be the return of painting to its representative tradition? Hence, this research used written and electronic sources, analysis of qualitative data, and considered the Baudrillard’s thoughts on the ending of representation system to demonstrate how Pop art helped the substitution of the logic of reproducing the reality for representing it. This research is premised on the idea that Pop art painting uses the logic of reproducing the symbol of reality foundation, and has no representative essence. Eventually, the article will first address the change in the nature of the arts in the modern era and then, by analyzing and describing the views of Baudrillard on the end of the representational tradition, explain how it was represented in pop art. Finally, The current research showed that while the movement chose concrete reality and familiar components of everyday social life as its subject matter, it did not aim by any means to reveal the true nature of things to us; it replaced, in perfect agreement with the theoretical discourse of the post-modern era, the representation of reality with the reproduction of the mark of its essence by recognizing the reproducible nature of the arts.

Keywords

Representation, Pop Art, Reproduction, Baudrillard