

پست مدرنیسم

POSTMODERNISMS

نویسنده:
MICHAEL ARCHER
● قسمت اول

Francesco CLEMENTE,
the Fourteen Stations, No III, 1981-82



مهارت‌ها و تکنیک‌های دیگر، و مواد و موضوعات فرهنگی «کم‌ارزش‌تر» را نیز براحتی جذب می‌کرد. از این پس «نوآوری» معیاری جهت قضاوت و داوری آثار بشمار نمی‌رفت چرا که در صورت ساختگی یا فریب‌آمیز نپنداشتن «تازگی» یا «اصالت» آنرا دست نیافتنی می‌دانستند. در واقع همه چیز از پیش انجام شده بود، فقط کافی بود که بخش‌هایی را از میان آنچه‌که در اختیار داشتند انتخاب نموده و سپس به طریقی پرمعنا آنها را با یکدیگر ترکیب نمایند. بنابراین فرهنگ پست مدرن، فرهنگی بازگوکننده بود که دنیا را همچون تصویری خیالی و مبهم در نظر می‌گرفت. این «بازگویی» در پوشش شیوه‌های گوناگونی چون کپی کردن، پاستیش (النقاط در هنر)، اشاره‌های طنزآمیز، تقلید، نسخه برداری، و غیره صورت می‌گرفت. اما برغم تأثیرات شگرفی که داشت هیچگونه اثری از خلاقیت، نوآوری، و اصالت در آن مشاهده نمی‌شد. در عوض نشانه‌هایی از دل‌تنگی و حسرت دوران گذشته را می‌شد براحتی در آثار «فرا-آوانگارد» یا «نواکسپرسیونیسم» (شیوه فرا-آوانگارد را شو - اکسپرسیونیسم می‌خواندند) تشخیص داد. «کننت ژوزف پانزا» (Giuseppe Panza) از شهر یومو که یکی از برجسته‌ترین گردآورندگان آثار هنری مینیمال (Minimal) و پست مینی مال (Post-Minimal) بود این شیوه جدید را نوعی رجعت به گذشته در نظر می‌گرفت. رجعت به هنری که پس از دوران هنری بغرنج دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰

خصوصی‌سازی مالی یکی از عواملی است که تأثیر شگرفی بر مسائل گوناگون از جمله هنر داشته‌است. در دهه ۱۹۸۰ بود که بار دیگر دلان آثار هنری به رسمیت شناخته شده و شهرت و آوازه‌ای را از آن خود ساختند. کریستوس جواشیمدس (Christos Joachimedes)، متصدی آلمانی تبار یک موزه، در سال ۱۹۸۱ چنین نوشت: «بار دیگر کارگاه نقاشان انباشته از ظروف رنگ شده است.» این گفته سبب برپایی نمایشگاهی تحت عنوان «روح تازه‌ای در نقاشی» گردید. نمایشگاه در محل رویال آکادمی شهر لندن برپا شد. برگزارکنندگان آن Joachimedes، نورمن روزنتال (Norman Rosenthal) از متصدیان رویال آکادمی، و نیکلاس سرتا (Nicholas Serota) که بعدها سرپرست گالری هنری وایت چپل (White chapel) و پس از آن سرپرست تیت (Tate) شد، بودند. سال بعد آکیله بوئیتو الیوا (Achille Bonito Oliva)، منتقد ایتالیایی، عنوان کتابش را «فرا - آوانگارد بین‌المللی» برگزید. او در این کتاب از ظهور دوباره نقاشی و صعود آن به همان جایگاه والای پیشینش در دنیای هنر سخن گفت: «الیوا» چنین نوشت: «بواسطه میل و علاقه مفرط به اجرای آثار هنری بار دیگر مهارت‌های دستی ترویج یافته و سنت نقاشی کردن به دنیای هنر راه پیدا کرد و تا حدی پیشروی نمود که بر مادیت زدایی موجود در آثار هنری و شخصیت زدایی موجود در اجرای آن آثار که از ویژگی‌های دهه ۷۰ محسوب شده و با ارائه خطوطی دقیق همراه بودند غلبه نمود.»

«الیوا» تأکید بر پایان بخشیدن به ایده پیشرفت و ترقی در هنر داشت. دیگر جایی برای ارائه «گزارشات هنری» در قالب نوشتاری وجود نداشت بلکه شیوه‌ها و نگرش‌های گوناگون بود که می‌بایست راه را برای جلب توجه بیشتر باز نماید. یکی از پیامدهای هنر که بواسطه پیشرفتی تدریجی و گام به گام حاصل شد پذیرش نیروی الهام بخش عناصر موجود در محیط پیرامون یک نقاش بود: عوض کشمکش جهت توسعه و پیشرفت یک شیوه هنری از طریق پیشبرد و ادامه آن روش یا در واقع پاسخ به ماهیت اصلی و اولیه آن، هنر «فرا - آوانگارد» براحتی و بدلخواه به هر دوره رجوع کرده و آنرا بازگو می‌نمود. این در حالی بود که دیگر نیازی به محدود نمودن خود به هنرهای «زیبا» یا «والا» نیز نداشت و در صورت لزوم



● نسیم مهرتبار

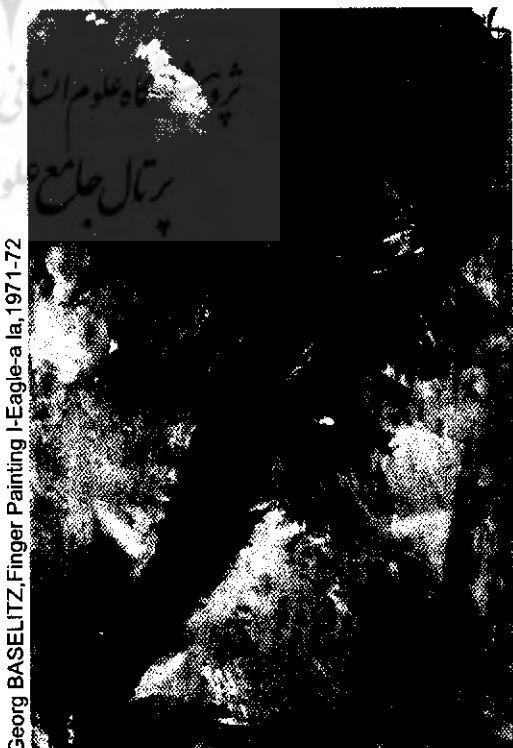


Jorg IMMENDORFF, Eigenlob stinkt nicht, 1983

ماهیت بود. در مقابل این دیدگاه منفی که از سوی «هال فوستر» (Hal Foster)، منتقد آمریکایی، به عنوان «پست مدرنیسمی واپس‌رونده» یاد شده بود نوعی پست مدرنیسم بنیادی و هنرسنجانه وجود داشت. با وجود فروپاشی و اضمحلال نظریه پیشرفت که به وضعیت «امکان هر چیزی وجود دارد» انجامید (که کلیه حالات و تعبیرات از صحت و اعتبار یکسانی برخوردار بودند) احتمال آن می‌رفت که با جذب آموزه‌های دو دهه گذشته، معنای «عاریت‌گیری» در هنر، و هدف و منظوری که در پس آن قرار داشت نیز مورد بحث و بررسی قرار گیرد. بنابر آنچه که در کتاب «الیوا» تحت عنوان «روح تازه‌ای در نقاشی» شرح داده شد و نیز نمایشگاهی که در برلین تحت عنوان Zeitgeist (با کمک Rosethal و Joachimesdes برگزار شد) به نمایش درآمد بار دیگر نقاشی مورد توجه قرار گرفته و از موقعیت خاصی برخوردار گشت. اساتید برجسته آن دوره عبارت بودند از: «فرانچسکو کلمنته» (Francesco Clemente) (تولد ۱۹۵۲)، «انزو کویکی» (Enzo Cucchi) (تولد ۱۹۴۹)، «سندروکیا» (Sandro Chia) (تولد ۱۹۴۶)، و «میموپالادینو» (Mimmo Paladino) (تولد ۱۹۴۸) از کشور ایتالیا. «میکوئل بارسلو» (Miquel Barcelo) (تولد ۱۹۵۷)، و «فران گارسیا سویلا» (Garcia Sevilla Ferran) (تولد ۱۹۴۹) از کشور اسپانیا. «ژرار گاروست» (Gerard Garouste) (تولد ۱۹۴۶)، «ژان میشل آلبرولا» (Jean-Michel Alberola) (تولد ۱۹۵۳)، «ژان شارل بلس» (Jean-Charles Blais) (تولد ۱۹۵۶)، و «روبر کومبا» (Robert Combas) (تولد ۱۹۵۷) از کشور فرانسه. «کریستوفر لوبران» (Christopher le Brun) (تولد ۱۹۵۱)، «پائولارگو» (Paula Rego) (تولد ۱۹۳۵)، و «بروس مک لین» (Bruce Mclean) از کشور انگلستان. «انسلم کایفر» (Anselm Kiefer) (تولد ۱۹۴۵)، «گورک بیس لیتز» (Georg Baselitz) (تولد ۱۹۳۸)، «مارکوس لوبرتز» (Markus Lupertz)، و «گرهارد ریشتر» (Gerhard Richter) از کشور آلمان. «جولیان اشنابل» (Julian Schnabel) (تولد ۱۹۵۱)، «دیوید سال» (David Salle) (تولد ۱۹۵۲)، «اریک فیشل» (Eric Fischl) (تولد ۱۹۴۸)، و «جک گلداستاین» (Jack Goldstein) (تولد ۱۹۴۵) از آمریکا. «پر کرک بی» (Per Kirkeby) (تولد ۱۹۳۸) از کشور دانمارک. «رنه دانیلز» (Rene Daniels) (تولد ۱۹۵۰) از کشور هلند. و «نارسیس توردوار» (Narcisse Tordoior) (تولد ۱۹۵۴) از کشور بلژیک. وجه مشترکی بین آثار این نقاشان وجود

براحتی پذیرفته شده و ارزش آن درک شده بود. تشویق و ترویج هنر جدید به عنوان نوعی بازگشت واقعی به عرصه نقاشی به خلق آثاری انجامید که به شکل نقاشی‌های مردانه (و مورد مخالفت فمینیست‌ها) و در اندازه‌های بزرگ به بازار عرضه شده و مورد خرید و فروش قرار می‌گرفت. این اقدام، رد محافظه‌کارانه بررسی انتقادآمیز Conceptualism (مفهوم باوری) و نیز نوعی تسلیم در برابر تقاضای مصرانه بازار بود.

همچنین یکی دیگر از ویژگی‌های «پست مدرنیسم»، شور و شوق آن نسبت به عمل ناشایست «به عاریت گرفتن» به عنوان عنصر سازنده این شیوه‌هنری بود. در واقع کنار هم نهادن شیوه‌ها و تصاویر نامخوان و برگرفته از منابع گوناگون، نمایانگر نوعی خشونت و پرخاشگری نسبت به پای‌بندی به اصول تاریخی و نیز اهدافی بود که در پس تصاویر اصلی قرار می‌گرفت. مثلاً ما از «پیروزی خط سوم، بنای تاریخی با استخوان‌های سوخته» (۱۹۷۹)، اثر «مارکوس لوبرتز» (Markus Lupertz) (متولد ۱۹۴۱) چه می‌فهمیم؟ او با شیوه اکسپرسیونیستی کاتب یادروغین، گذشته کشور آلمان را به شکل منظره‌ای سورئالیستی نمایش داده است. احساس ناراحتی و پریشان‌حالی خاصی که با مشاهده برخی آثار پست مدرن ایجاد می‌شد به اتهاماتی نسبت به آن شیوه انجامید، تنها به دلیل آنکه عاری از هرگونه مفهوم و منظور تاریخی بوده و اثر نهایی صرفاً با ریودن عناصر گوناگون از این سو و آن سو و کنار هم نهادن آنها با بدبینی و به شکلی منفی بافانه، در واقع سرهم‌بندی شده بود. عناصر گوناگون به واسطه ظاهر مسطح و کم‌عمقشان مورد استفاده قرار می‌گرفتند، ضمن اینکه پست مدرن خود هنری ظاهری، کم‌ژرفا، و فاقد



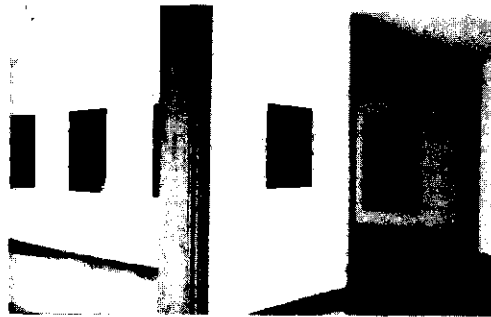
Georg BASELITZ, Finger Painting I-Eagle-a la, 1971-72

● فرهنگ
پست مدرن،
فرهنگی
باز کوکننده
بود که
دنیا را
همچون
تصویری
خیالی
و مبهم
در نظر
می‌گرفت.

● «الیوا» بر پایان بخشیدن به ایده پیشرفت و ترقی در هنر تأکید داشت. دیگر جایی برای ارائه «گزارشات هنری» در قالب نوشتاری وجود نداشت بلکه شیوه‌ها و نگرش‌های گوناگون بود که می‌بایست راه را برای جلب توجه بیشتر باز نماید.

نقاش جوان در کشور ایتالیا بایک چنین میراث غنی فرهنگی امید دارد که با آثار با عظمت بر جای مانده از روزگاران گذشته که همواره در پیرامونش به چشم می‌خورند رقابت نماید؟ «کوکلی» با تلاش و کوشش فراوان بر روی سطوحی کار می‌کرد که تصاویر ذهنی آنها را از خودشان استنباط می‌نمود. او نقاشی کردن را «ساخت» پیوسته و بی‌وقفه تصاویر بر روی بوم نقاشی می‌دانست تا «ثبت» تصاویر بر روی بوم. «میمو پالادینو» در نقاشی‌ها و بعدها نیز در آثار پیکرتراشی چند بخشی خود، شخصیت‌ها و موضوعات گوناگون را بشکلی نمادین و با ظننی اسطوره‌ای در فضایی شگرف و تئاترگونه به تصویر می‌کشید. باید در نظر داشت که این هنرمندان و هنرمندان دیگری چون «نیکلا دماریا (Nicola de Maria)» (تولد ۱۹۰۴)، «نینو لونگو باردی (Nino Longobardi)» (تولد ۱۹۰۳)، «برونو چکوبلی (Bruno Ceccobelli)» (تولد ۱۹۰۲)، و «جیانی دسی (Gianni Dessi)» (تولد ۱۹۰۵)، هیچگاه جایگزین شخصیت‌های هنری قدیمی و با تجربه‌تری چون «ماریو مرز» (Mario Merz)، «یانیس کونلیس» (Jannis Kounellis)، و «پیر پائولو کالزولاری» (Pier Paolo calzolari) نشده و هرگز قصد جانشینی آنان را نداشتند بلکه همواره به موازات این شخصیت‌های هنری مشغول به فعالیت بودند.

در کشور آلمان آثار تعداد زیادی از نقاشان پیرامون موضوعاتی چون علل و پیامدهای دسته‌بندی‌های پس از جنگ می‌گردید که نباید آن را یک اشتغال فکری جدید به حساب آورد. هنرمندان اصلی اوایل دهه ۱۹۸۰ نقاشان جوانی بودند که با وجود گمنامی مدتها به کار نقاشی اشتغال داشتند. از میان آنها می‌توان به «گرهاردریشتر» و «سیگمار پولکه» (Sigmar Polke)، از نقاشان دهه ۱۹۶۰، و «گورگ بیس لیتز»، «مارکوس لوپرتز»، «پورگ ایمندورف» (Jorg Immendorff)، «برند کوبرلینگ» (Bernd Koberling)، (تولد ۱۹۲۸)، «دیترهاکر» (Dieter H. Hacker)، و «ک.اچ. هودیکه» (K.H. Hdicke)، (تولد ۱۹۳۸)، از نقاشان دهه ۱۹۷۰ اشاره نمود. در آلمان نیاز کمتری به

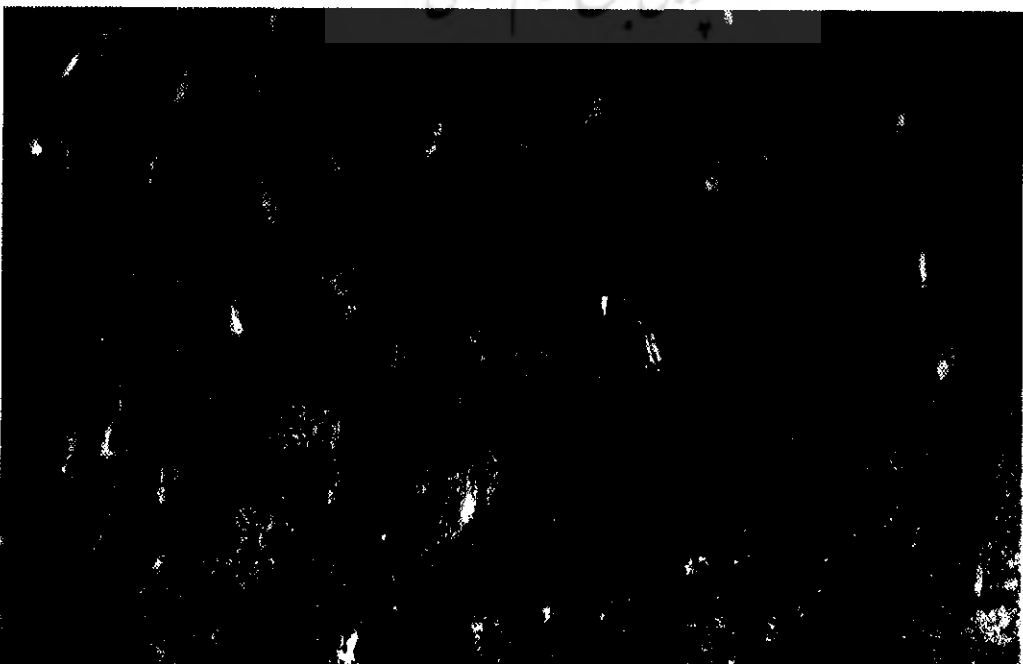


Gerhard RICHTER, 18 Oktober 1977- 1988

ندارد تا بتوان ادعا کرد که آنان با یاری یکدیگر نهضتی را پایه‌ریزی نمودند. تفاوت‌های بسیاری در ظاهر و باطن (معنا) آثارشان دیده می‌شد. علاوه بر آن «چندگانگی» که از ویژگی‌های شیوه پست - مدرن است مانع از هرگونه انسجامی می‌شد که لازمه ایجاد یک نهضت جدید بشمار می‌رفت. در واقع همین گوناگونی عظیم بود که به «الیوا» امکان آن را داد تا آنها را دسته‌بندی نمود. و به نوعی با یکدیگر وابسته نماید.

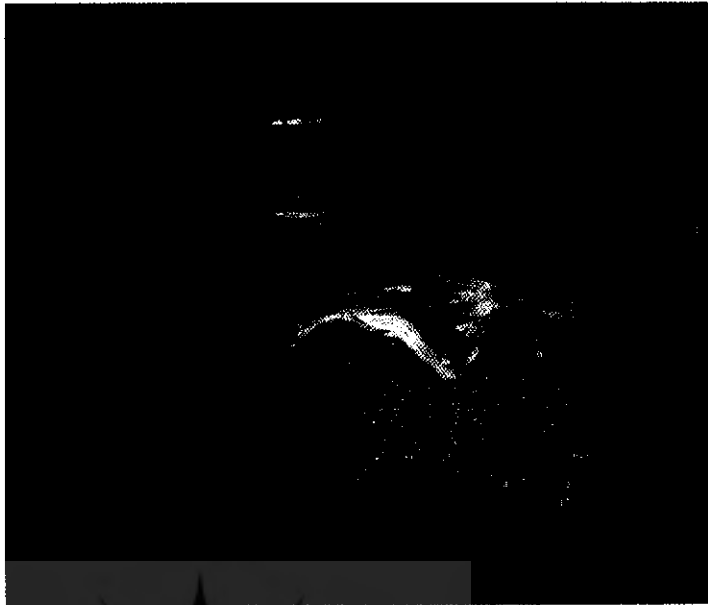
در کشور ایتالیا آثار «کلمته» شرح زندگی خودنقاش بود. او با ترکیب تصاویر با روشی موزون و بی‌قیدانه فضایی شهوت‌انگیز را القا می‌نمود بدون آنکه نیازی به شرح آن فضا احساس شود. در آثارش یک تصویر، تصویر دیگری را به دنبال خود می‌کشید و همینطور تصویر جدید تصویر بعدی را، بدون آنکه از مسیر ثابت خود خارج شده و متوجه دنیا گردند. «کلمته» در آثارش از رسانه‌های گوناگون استفاده می‌کرد اما بنابه کشوری که در آن مشغول به کار بود در استفاده از آنها تنگنای قائل می‌شد. پرده‌های بزرگ نقاشی بر روی بوم نظیر «۱۴ ایستگاه» (۸۲ - ۱۹۸۱) در نیویورک به اجرا درآمدند.

«کیا» سوژه‌ای را به تصویر کشید که با حالتی شوخی آمیز ترس از نوعی زندگی برخلاف انتظار را القا می‌نمود. او در «آورنده آب» (۱۹۸۱) با نمایش فردی که بشدت زیر فشار قرار دارد این سوال را پیش می‌کشد که چطور یک



تنها راه حلی بود که در مقابل این مشکل یافت. تصویر، قاعده منظمی جهت بکارگیری رنگ بشمار می‌رفت اما این در حالی بود که می‌بایست رنگ پیش از تشخیص تصویر تأثیر کامل خود را بریننده گذاشته باشد.

«کایفر» نیز همانند آنچه که «هولدرلین» و «نیچه» در قرن نوزدهم انجام دادند ابعاد تاریخی و اسطوره‌ای در استنباط آلمانی‌ها از هویت و موجودیت ملی را مورد تحقیق و بررسی قرار داد. او آشکارا و بیش از هر موضوع دیگری بر دوران پیدایش نازیسم و جنگ جهانی دوم تأکید نمود. مجموعه آثار «خاک سوخته» (مربوط به سال ۱۹۷۴) مناظری را به تصویر می‌کشیدند که یا بواسطه سوختن



Howard HODGKIN, In Bed in Venice, 1984-88

ساقه گیاهان و یا در اثر غارت و چپاول ناشی از جنگ سیاه و تیره و تار شده بودند. «کایفر» بارها و بارها از نیروی دگرگون کننده آتش به عنوان نوعی استعاره در آثار هنری خود استفاده نمود. گاه و پوهال را نیز به عنوان سمبلی طنزآمیز بکار می‌برد و در واقع اشاره به Rumpelstiltskin داشت که گاه را به طلا مبدل می‌کرد. سوالات طعنه‌آمیز بی‌شماری مطرح شد. به عنوان مثال پلکانی به سوی یکی از آتلیه‌های قدیمی بالا رفته بود: «آیا این پلکان راهی جهت صعود به محلی سرشار از لطف و موهبت الهی است؟ و یانمایش پالت نقاشی از موضوعاتی است که به کرات در آثار نقاشان بچشم می‌خورد و این در حالی است که گاه آنها را بصورت پالت‌های بالدار به تصویر می‌کشیدند: «آیا این امید واهی به تعالی که از طریق هنر عرضه می‌گردد می‌تواند جایگزین اعتقادات دینی از دست رفته باشد؟» استودیوی آجری و بلااستفاده‌ای که در اواخر دهه ۱۹۸۰ خریداری شده بارها و بارها در عکسهای بی‌شماری به نمایش درآمده است. این عکسها اغلب اوقات در کتاب‌های بزرگ و سنگینی یافت می‌شدند که با صفحاتی از جنس سرب صحافی شده بودند. از آنجائیکه حمل این کتابها توسط یک فرد عادی امری بسیار دشوار بود آنها را باز کرده و بر روی میز قرانت نهاده و یا اینکه آنها را در قفسه‌های عظیم‌الجثه قرار می‌دادند. «کایفر» در مجموعه آثاری که در سال ۱۹۸۱ از خود بر جای گذاشت «گاه» را مورد استفاده قرار داد و با استفاده از ترجیع بند شعر Tedesfuge اثر «پل سلان» (Paul Celan)، شاعر یهودی، نام اثر خود را «گیسوان طلایی تو، مارگارت / گیسوان خاکستری تو، سولامیت» نهاد. او در این اثر اشاره به کشتار یهودیان توسط آلمان‌ها در جنگ دوم جهانی دارد. چند خط از شعر بشکلی ناخوانا بر روی بوم‌های نقاشی نوشته شده است بطوریکه در قالبی نمادین بار معنایی خاصی به منظره و یا به فرد به تصویر کشیده شده بخشیده است.

ابراز وجود دوباره نقاشی احساس می‌شد. در بیشتر این آثار شواهد روشنی از تأثیر شیوه اکسپرسیونیسم مشاهده می‌گردد که عموماً آن را «شوآکسپرسیونیسم» می‌خوانند. «هلموت میدندورف» (Helmut Middendorf) (تولد ۱۹۵۳) بار دیگر بر روی بدوی گری موجود در آثار «ارنست لودیگ کرشنر» (Ernest Ludwig Kirchner) کار کرد و آنرا مورد تجربه قرار داد. این در حالی بود که همین آثار در تمایلات جنسی تب‌آلود موجود در نقاشی‌های «رینر فتنینگ» (Rainer Fetting) (تولد ۱۹۴۹)، و «سالومه» (Salome) (تولد ۱۹۵۴) نیز تکوین یافتند و بدین ترتیب بود که این سه نقاش را (Neue Wilde) نامیدند. شیوه اکسپرسیونیسم تأثیر زیادی بر آثار «بیس لیتز» داشت و او شهرت خویش را مدیون آن تأثیر و نیز قول مستقیم «نولده» (Nolde) بود. «بیس لیتز» که یکی از نقاشان آلمان شرقی به حساب می‌آمد از همان ابتدای کار تصاویری از پیشگامان را نقاشی می‌نمود. او همواره سعی داشت تا در نقاشی‌هایش دوران جوانی خود را به عنوان فرد زنده پوشی مجسم‌نماید که با داشتن داغ صدمات ناشی از نبرد سرانجام از پای درآمده است. با این وجود هیچگاه آثارش حال و هوای سبکبال و سرزنده حماسی خود را از دست نداد. در سال ۱۹۶۷ آثارش دستخوش انقلابی راستین شده: او در «عقاب، به شیوه نقاشی با انگشت» (۱۹۷۱-۷۲) سوزه را سروه کرده. در واقع چنین پیشنهادی از سوی «بیس لیتز» جهت نوعی نقاشی انتزاعی امری گنگ و مبهم بشمار می‌رفت. او در واقع نیاز به تصویری داشت که از آن طریق نحوه قرارگیری رنگ بر بوم را توجیه نماید. اما در عین حال مایل به ارائه تصویر بشکلی نبود که براحتی قابل تشخیص باشد زیرا در آن صورت ارزش کار قلم و رنگ تحت الشعاع خود موضوع نقاشی قرار می‌گرفت. نقاشی به شکل سروه به معنای واقعی آن یعنی کشیدن سوزه به همان شکل سروه، و نه کشیدن آن به شیوه عادی و سپس سر و ته کردن بوم نقاشی (تا حد ۱۸۰ درجه)

● «بازگویی» در فرهنگ بیست مدرن، در پوشش شیوه‌های کوناکونی چون کپی کردن، پاستیج (النقاط در هنر)، اشاره‌های طنزآمیز، تقلید، نسخه‌برداری، و غیره صورت گرفت.