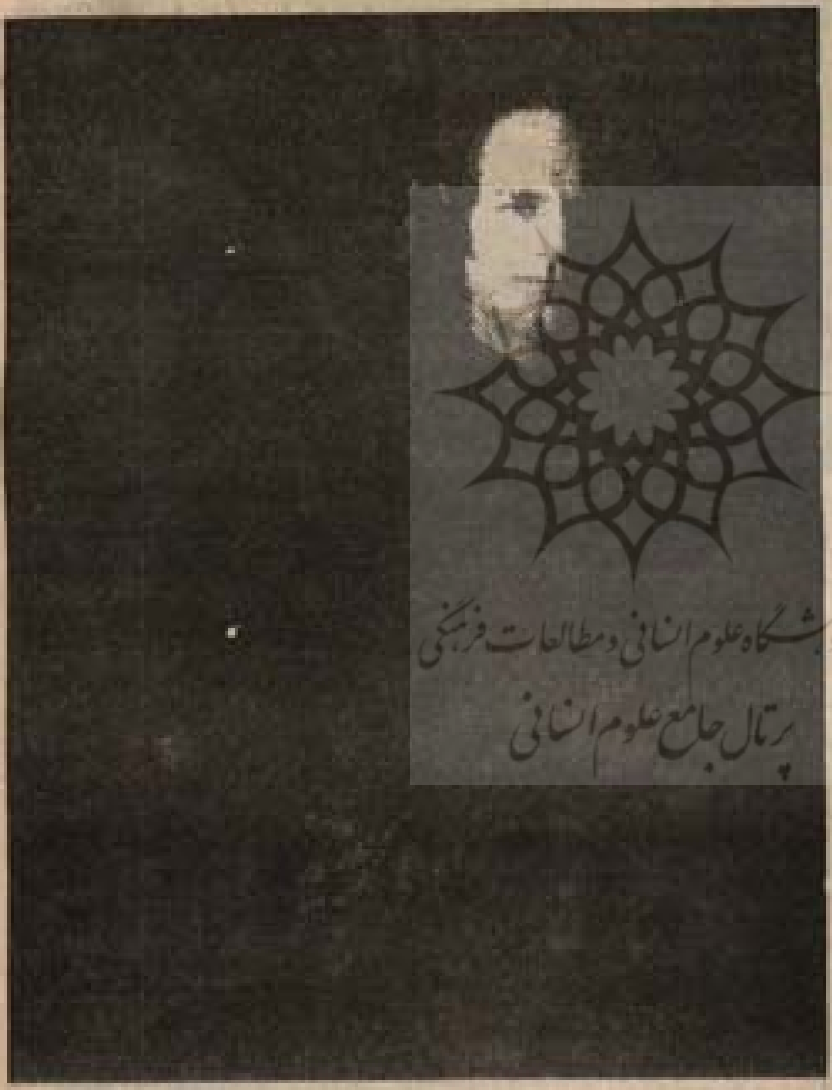
نقاشان معاصر جهان

علی‌اصغر قره‌باغی

رابرت لانگو
طراح پُست آوانگارد

رابرت لانگو از گروه نقاشانی است که «پست‌آوانگارد» لقب گرفته‌اند. واژهٔ آوانگارد برگرفته از نام نشریه‌ای است که گروهی از آثار شیست‌ها در ۱۸۷۰ در سوئیس منتشر کردند و از همان آغاز اشاره به پیشرفته‌های فرهنگی داشته است. به سبب پیوند پیچیده‌ای که میان آثار شیست‌های قرن نوزدهم و هنرمندان وجود داشت، برخی از نقاشان خود را آوانگارد نامیدند و این واژه در دههٔ ۱۹۸۰، به ویژه در کشور فرانسه، بر سر زبان‌ها افتاد. آوانگارد و آوانگارد دیسم مدت یک قرن اعتبار خود را در پیوند با مدرنیسم حفظ کرد. اما سرانجام در ۱۹۷۹ از عرصهٔ نقاشی رخت بربست و جای خود را به مفهوم تازهٔ «پست‌آوانگارد» داد. این تغییر ناگهانی و سریع برای انسان که می‌پنداشتند دگرگونی‌های هنری باید بر زمینه‌چینی‌های دراز مدت استوار باشد و بنابر اقتضا و ایجاب، شکل انقلاب‌های پر جار و جنجال هنری را به خود بگیرد، سخت نامنتظر و تکان‌دهنده بود. البته این دگرگونی، بدون زمینه و پیشانه هم نبود و بیش و کم به یک گردیسی ناگزیر می‌مانست. یکی از زمینه‌ها را خود مدرنیسم و آوانگارد دیسمی فراهم آورده بود که از ۱۹۶۸ به بعد، نوعی واپس‌گرایی و ضد فرهنگ شمرده می‌شد. هنگامی که هنرمند خلاقی مانند جان کیج، دعوت فرح و حمایت شاه ایران را پذیرفت و چند فصلی مگاس که در قلب جوانان و دانشگاهیان سیاسی را شکنجه و اعدام می‌کردند، مشاور و نظارت در تأسیسات رسانه‌ای مدرنیسم و آوانگارد دیسم آن از پای فروافتاد. هنگامی که در ۱۹۶۸ دانشجویان دانشگاه کلمبیا مدرنیسم را شورش برداشتند. برخی از استادان محافظه‌کار و عصا قورت‌داده این روبنای بزرگ را «مدرنیسم در خیابان‌ها» نامیدند. معنای این حرف آن بود که اگر فرهنگ مدرن را از سطح شهر و خیابان‌ها حذف کنند، همان آرامش پیشین باز می‌گردد و مدرنیسم هم بار دیگر به گالری‌های درس و کتابخانه‌ها و موزه‌ها محدود می‌شود. بی‌فایده بود. این استادان در خواب خرگوشی خود فراموش کرده بودند که مدرنیسم شامل پیکاسو و آوانگارد دیسم جویس و یونسکو و مایاکوفسکی تا چه میزان از خیابان‌ها و زندگی شهری بهره برده و سرچشمه و جنبی، بلها و آشوب آن را به هنر مبدل کرده است. جنبش‌های دانشجویی، تظاهرات ضد جنگ ویتنام، جنبش زنان و بالاتر از همه رویدادهای ماه مه ۶۸ همه کوچه و خیابان را به نمایشگاه هنر پرفرمانس مبدل کرده بود و در تمامی هنر موزه‌یی و نگرخانه‌یی به چشم هنری از تجاوز، نامحرمان و واپس‌گرا می‌نگریست. در آن روزها به نظر می‌آمد که واژهٔ هنر مفهوم و اعتبار و جاذبهٔ هزاران سالهٔ خود را از دست داده و دیگر کسی برای آن ارزش خرید نمی‌کند. موزه‌ها درهای گورستان‌های فرهنگی خود را بستند و نگارخانه‌ها با زدن قفل‌های بزرگ، بر فرهنگ تخته شدن دکان خود را اعلان کردند. در انقلاب ماه مه ۶۸


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رابرت لانگو، عکس از فرانک اوکنفلس

تنها خیابان‌ها بود که مرکز فعالیت‌های هنری شمرده می‌شد و در همین شرایط و زمان هم بود که هنر به کشف دوباره کیفیت‌های آفریننده خود دلیل شد. مردم خراب و تاب بودند و از میلهٔ نقش‌ها و جوشش‌ها، نوعی اندیشهٔ اجتماعی کردن هنر نیز سربرآورد و به مفهوم تازهٔ هنر نیز در خیابان‌ها هستی داد. پست‌آوانگاردها با بهره‌جویی از این رویدادها و پی‌آمدهای آن، هنر خود را جایگزین هنر مدرن می‌دانند که به هر حال هنر رسمی قرن بیستم نامیده شده است.

پست‌آوانگاردها هنرمندانی هستند که از نظر اجتماعی حلی خاصی ندارند و مستقل از هر سفارش و فرمایش نقاشی می‌کنند. پست آوانگاردها بر این باورند که در دهکدهٔ جهانی امروز، انسانیت به طور همزمان در چندین سمت و سوی متفاوت حرکت می‌کند و این را تنها خود شمرده‌اند که با حضور خود در بطن و بستر اجتماع، راهنما و منتقد حرکت‌ها باشند. می‌گویند زبانی که برای این منظور به کار گرفته می‌شود نیز باید سریع، تأثیرگذار و جهان‌شمول باشد. البته باید به این واقعیت هم اشاره کرد که بسیاری از مدرنیست‌ها و پست‌مدرنیست‌ها، آثار پست آوانگاردها را نمی‌پسندند و برآنند که در کارهای آن‌ها ایماژهای کلاسیک و بورژوازی منسوخ حضوری آشکار دارد و از نوعی سلیقهٔ طبقاتی پیروی می‌کند.

رابرت لانگو هم مانند برخی از هنرمندان جهان دههٔ ۱۹۸۰ شهرتی شهاب‌گونه و پرشتاب داشت. نخستین نمایشگاه انفرادی خود را در ۱۹۸۱ برگزار کرد و در ۱۹۸۲ با شرکت در نمایشگاه معتبر جدیده گالری تیت لندن، شهرت جهانی یافت. لانگو در آغاز در محدوده‌یی تنگ و با دقتی که گاه بسیار وسواس‌آمیز به نظر می‌آمد طراحی می‌کرد و همین وسواس دست‌های هنرش را در پیوست گیرو دو می‌گذاشت. رفته‌رفته خود و هنرش را آفاقی رها کرد و حاصلهٔ کارهایش را گسترش داد. همان‌طور که خودش می‌گوید دریافت که طراحی یکی از قلمروهایی است که در هنرهای تجسمی به طور کامل کشف نشده است و هنوز سرشار از توانمندی‌های ناشناخته است. راست است که طراحی هنری قدیمی است اما همیشه شادابی و تازگی خود را داشته است و هیچ وقت مانند نقاشی و مجسمه‌سازی، زنگار گرفته و کهنه نشده است. من نقاشی نمی‌کنم چراکه اعتقادی به نقاشی ندارم در عوض در طراحی به چشم هنری شبه مذهبی نگاه می‌کنم.[1]

لانگو در آغاز از رسانه‌های گوناگون بهره می‌گرفت. ایماژهای خود را از روی عکس‌های مجلات و روزنامه‌ها و عکس‌های فیلم‌های سینمایی کپی می‌کرد و همین‌ها نخستین استادان او بودند. بعد از دوستان خود عکس گرفت و از عکس‌ها به عنوان مدل استفاده کرد. بروک الکساندر و سپندی شرمن از هنرمندانی بودند که لانگو بارها از آنان به عنوان مضمون طراحی‌های خود استفاده کرده است. او مدل‌های خود را به گونه‌یی طراحی می‌کرد که با مردم عادی و باشاشی تفاوتی نداشته باشند. آثارش همیشه سرشار از گمنامی‌ها و بی‌نام و نشانی‌هایی بود که در آن‌ها بی‌هویتی به‌وفور دیده می‌شود و همین ویژگی آن‌ها را به زندگی شهری پیوند می‌داد. در نمایش کادر و کلاسه‌ها دقت بسیار به کار می‌بست و افکار می‌خواست در رابطه با همه‌چیز رنسانس، هنر کلاسیک و... عنوان آموزش و دست فهرمانی‌های امروز طراحی کند. آثارش آمیزه‌یی بود از پیچیدگی‌های تکنیکی و احساساتی گری. اما بیشتر مانند یک ضربه عمل می‌کرد تا یک اثر. آثار لانگو نخستین پیوندی دوباره میان [illegible] بوجود آمده بود و در آن هر ایماژ از طریق ایماژهای دیگر شکل می‌گرفت و فشردگی و پیچیدگی می‌خواست ایماژهای آشنا را از معانی، اهمیت و اعتبارات پیشین تهی کند و به منزلهٔ تولیدی بنمایاند که می‌توان از آن به تکرار عکس‌برداری کرد. دستمایهٔ این ایماژها گاه یک عکس بود و گاه صحنه‌یی از یک فیلم سینمایی و گاهی یک طراحی و هرچیز دیگری که بتواند یک باز تولید شمرده شود. هنر لانگو کوششی بود برای میان این واقعیت که تمثیل بعد غم‌انگیز ایجاد موانع از سوی نظریه‌های مدرنیستی، نه تنها از عرصهٔ هنر رخت برنبسته، بلکه با پیوند خوردن با مردم و شکل‌های عامیانه‌تر، جایگاهی مطمئن‌تر و استوارتر از پیش یافته است. در ۱۹۷۸، در بیست‌وپنج سالگی با نمایش فاصلهٔ منطقی یکمرد خوب[2]، خود و هنرش را در عرصهٔ هنرهای تجسمی نیویورک مطرح کرد و در ریستوریک پست‌مدرن جایگاهی برای خود فراهم آورد. فاصلهٔ منطقی... در واقع یک فیلم سینمایی بود که در آن هیچ حرکتی دیده نمی‌شد. نیم‌دقیقهٔ مردی بود که در برابر پس‌زمینه‌یی که در آن مجسمهٔ یک شیر ستگی دیده می‌شد، سر را به سوی آسمان گرفته بود. تمام فیلم همین یک عکس بی‌حرکت بود اما سناریویی پیچیده داشت. دوربین فیلمبرداری لانگو در واقع یک فتومونتاژ به دست داده بود که عناصر آن از یک سلسله عکس‌های دیگر گرفته شده بود و مرد عکس برگردان و تقلید از عکسی بود که از فیلم سرباز امریکایی اثر فلس بیندر گرفته شده بود. کار لانگو در واقع فرآیند بنتساری را به نمایش می‌گذاشت و نشان می‌داد که چگونه فیلم سینمایی

رابرت لانگو، فاصلهٔ منطقی مرد خوب، فیلم سیاه و سفید، ۱۹۷۸

صحنه‌یی از فیلم سرباز امریکایی اثر فلس بیندر ۱۹۷۰

شکل آرزوهای انسان را به خود می‌گیرد و به عنوان یک واقعیت پذیرفته می‌شود آرزوی اهمیت یافتن و اهمیت داشتنی بود که همواره قبیت آن در ذهن احساس می‌شود. فاصلهٔ منطقی ـ تلاشی بود در راستای این باور دیرینه که اثر هنری باید زمان حراری را صرف دیدن خود کند. می‌خواست بگوید که اثر هنری هم یک شئی فیزیکی است که مانند هر چیز دیگر وزن و جسم دارد و اگر قرار است با جهان رابطه‌یی داشته باشد، این رابطه لزوماً رابطهٔ شمایل و نماد اگر نیست. پرسوجویی لانگو از عکس فیلم از سرچشمهٔ آرزش‌های بصری که رولان بارت برای این گونه عکس‌ها قایل بود آب می‌خورد[۲] و می‌خواست مانند رولان بارت عکس فیلم را به ابعادی ماندگار میدل کند.

رابرت لانگو هنوز هم طرح‌هایش را از روی عکس‌هایی که خودش می‌گیرد تهیه می‌کند و این واقعیت را نه تنها انکار نمی‌کند بلکه آن را در جهت ارزش محتوایی کار خود می‌داند. می‌گوید «عکسی که در زمانی بسیار کوتاه، مثلاً در یک شصتم ثانیه گرفته شده برشی کوچک اما ارزشمند از زمان را می‌نمایاند که برای ابد ماندگار شده است. با آن‌که بسیاری از فیگورهایش در فضای تهی قرار دارند به نظر می‌آید که با نیرویی شوم احاطه شده‌اند و روح و نیروی نامرئی آنان را در طلسم خود گرفتار کرده است. لانگو در باب آرت به عنوان قهرمان هنری قرن بیستم می‌نگرد و آن را تنها هنر با اهمیت امریکا می‌داند اما این تنها پیوندی است که می‌توان میان او و باب آرت پیدا کرد. درون‌مایهٔ آثار لانگو با محتوای باب آرت تفاوت بسیار دارد و نگاهش بیشتر معطوف به نوعی رئالیسم دراماتیک است. آثارش بی‌آن‌که به دورانی خاص اشاره داشته باشند سرشار از نوعی نوستالژی است که از سرچشمهٔ دوره‌جویی نگره‌های مدرنیستی آب می‌خورد. پیداست که این اثر را نقاشی پدید آورده که راهی برای جلوتر رفتن نمی‌دیده است. تمام راه‌ها و جنبه‌های مدرنیستی را آزموده و به بن‌بست رسیده انگاشته و بازگشت به گذشته را امری ناگزیر یافته است. فیگورهای لانگو ممکن است از نظر ظاهر و لباس، ریخت و قیافه‌یی همسان مردم دههٔ ۱۹۵۰ داشته باشند اما از نظر حالت و هیجان نقاشی‌های لانگو بر تمام عناصر دیگر مسیطره دارد و بیش از هر عامل و عنصر تجسمی، آن‌ها را به دیوار معاصر پیوند می‌دهد. خودش می‌گوید «من شکل از طراحی نوعی تسلیم شدن به حساسیت مدرن است. امروز همه چیز تغییر کرده است. هنرمند اول باید تکلیفش را با خودش روشن کند و بعد که می‌خواهد یک هنرمند باشد یا یک سرگرم‌کنندهٔ مستقل. من می‌خواهم هنرمند باشم و منظورم از تسلیم شدن، کوتاه آمدن در برابر حساسیت‌ها و فشارهای هنرمند شدن است. هنرمند امروز ماندگرمی که در ته بطری فرهنگ خواه کرده است. سموم تعفن‌شین شده را جذب می‌کند و باید آمادگی رویارویی با این سموم را داشته باشد.» یکی از ویژگی‌های آثار لانگو آن است که اندیشه‌اش به حالتی خاص بیخ‌ده و منجمد شده‌اند. اگرچه این انجماد ابدی پدیدهٔ تازه‌یی نیست و ممکن است در بسیاری از آثار نقاشان دیگر هم دیده شود اما باید توجه داشت که معنای حالت‌ها با گذر زمان تغییر می‌کند. مثلاً شکل مردن آدم‌ها در فیلم‌های سیاه و سفید قدیم، شکل رقص مدرن امروز را دارد و تفاوت آن با مردن آدم‌ها در فیلم‌های امروز زمین تا آسمان است. منظورم این است که مردن جیمس کاگنی در فیلم‌های قدیمی هالیوود با مردن هنرپیشهٔ امروز که با شلیک گلوله چند متر به عقب پرتاب می‌شود تفاوت دارد. لانگو به فراست دریافته است که هنرمند باید روح زمان خود را دریابد و همان را نمایش دهد. می‌داند که باید شمایل‌های مدرن و هنرورگار خود را تصویر کند وگرنه کارش روح زمانه را در خود نخواهد داشت. لانگو دربارهٔ تصویرهایی که پدید می‌آورد بر آن است که: «ابزارهایی ابزارهایی از این دست به علت فرهنگی که در آن زندگی می‌کنیم و خواه‌ناخواه... می‌توانند آن را به گونه‌ی جاودانه یک ضرورت بی‌پروا گرد است امروز دیگر روزگار نقاشی سنتی و ماقبل‌آنه و نقاشی مدرنیستی و اما اطوارهای استراتژیک گذشته است. هنرمند باید تصویرگر واقعیت‌های هنرورگار خود باشد.

یکی دیگر از ویژگی‌های آثار لانگو آن است که واقعیت طراحی‌هایش دقیق‌تر از واقعیت آدم‌هاست. لانگو بسیاری از طرح‌وارهای خود را با یاری چندین طراح و دستیار تهیه می‌کند و با تمام ابعادها و خرده‌گیری‌هایی که از سوی منتقدان ابراز شده است. این کار را نه تنها عیب‌ها نمی‌داند بلکه بسیار موجه هم قلمداد می‌کند. در گفت‌وگویی با بری بلیشتر من می‌گوید: «یک روز هنگامی که روی یک طرح بزرگ کار

رابرت لانگو از سلسله طراحی‌های مردان در شهر، مداد کنته و زغال روی کاغذ

رابرت لانگو، جزیی از طراحی ـ نقاشی ۱۹۸۲.۳

می‌کردم متوجه شدم که از عهدهٔ اجرای بخش‌هایی از آن برنمی‌آیم و همین ناتوانی مانع پیشرفت کار بود. در گذشته‌های دور کلیسا نقاشی را سفارش می‌داد و نقاش با یاری چند دستیار آن را تهیه می‌کرد. بعضاً درباره‌ها و حکومت‌ها سفارش دهنده بودند و باز هنرمند و دستیارانش پرده‌ها را نقاشی می‌کردند. به این فکر افتادم که چرا از همین روش قدیمی در کنار ابزار و امکانات مدرنی که زندگی امروز در اختیارمان گذاشته استفاده نکنیم؟ من می‌خواهم آن‌چه را در نظر دارم به بهترین شکل ممکن ارائه بدهم و تماشاگر هم می‌خواهد اثری بی‌نقص و به کمال ببیند. چرا باید کارم را به دانش و مهارت‌های خودم محدود کنم و تماشاگر از آن‌چه می‌خواهد ببیند محروم سازم؟ چرا باید کار را سرهم‌بندی کنم و از طراح و دستیاری که مهارتی بیش از من دارد و حرفه‌یی‌تر کار کرده است نخواهم که مثلاً چاله و گودهای یک چهره را برایم نقاشی کند؟ نقاش امروز یک تهیه کننده است. درست مانند تهیه کنندگان فیلم‌های سینمایی. دستیار من هم فیلم‌بردار من است. من به او می‌گویم که فلان قسمم را چگونه طراحی و نقاشی کن و تدوین و ویراستاری نهایی را خودم انجام می‌دهم. دستیاران من این امکان را فراهم می‌آورند که من وقت خود را صرف امور جزیی نکنم و به کارهای مهم‌تر بپردازم و زیاد هم به آمید بخت و اقبال نباشم. بهره‌جویی از دستیار یک سنت هنری است. در کارگاه‌های ریخته گری و مجسمه‌سازی هم همین کار را می‌کردند و هنوز هم می‌کنند. من می‌خواهم اثر هنری از محدودهٔ آن که دستکار و تولید یک انسان واحد باشد فراتر برود و بعدی همگانی‌تر پیدا کند. هر قدر که شمار انسان‌هایی که در آفرینش اثر هنری دست داشته‌اند بیشتر باشد، حاصل کار هم چشم‌گیرتر و ارزنده‌تر خواهد شد. تماشاگر حضور انسان‌های گوناگون را احساس می‌کند و تمامی اثر ابعادی انسانی‌تر می‌یابد. شما وقتی که به آهنگی که با پیانو نواخته می‌شود گوش می‌کنید، به صدای چکش‌های پیانو که بر سیم می‌خورد توجه نمی‌کنید بلکه به نوایی که از آن بیرون می‌آید توجه دارید. من می‌خواهم کارم چیزی همسنگ این نوا باشد. می‌خواهم تماشاگر پس از دیدن اثری که به ظاهر تولید من است به آدم‌های دیگری که با من کار کرده‌اند نیز بیندیشد و با این تمهید اندکی از فشارهای هنرمند بودن را از شانهٔ خود برمی‌دارم. به این طریق، هم می‌توانم تماشاگر فرابرند تولید و متفکرم بسازم، فرهنگ باشم و هم آفرینشگر آن، طرح‌های دقیقی که لانگو با این شیوه و با جزیی نگری وسواس‌آمیز تهیه می‌کند شمایل یک فرد یا شخصیت خاص نیست بلکه چهره‌یی در جمعیت است که همه‌جای جهان یافت می‌شود و آن‌چه در طرح‌هایش به چشم می‌آید بیان هیجان است. انسان‌های لانگو، لحظه‌یی از نبرد مداوم برای تداوم بقا در فضایی تهی و غیرانسانی و نامأنوس و تصنعی را پیش چشم تماشاگر می‌گذارند. لانگو طرح‌های خود را در اندازه‌های بزرگ و باورنکردنی تهیه می‌کند. به عنوان نمونه ابعاد برخی از مجموعه طرح‌های «مردان در شهر» ۲/۴۰×۱/۵۰ متر است و از تفاع یک دوتایی آن تا سه متر هم می‌رسد. لانگو هم مانند بسیاری از پیشکسوتان نیویورک دیگر می‌خواهد با بزرگ‌گرفتن ابعاد کارهایش تمامی میدان دید تماشاگر را بپوشاند و به او اجازه ندهد که به چیزی جز دستکار او نگاه کند. طرح‌های «مردان در شهر» که از مجموعهٔ شصت طرح شکل گرفته است یک دوران پنج ساله یعنی از ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۴ را دربرمی‌گیرد. فیگورهای بزرگ مردان و زنان شکلی از رقص‌نگاری مدرن است و انگار فیگورهای آن هم مانند آثار دیگر لانگو در حالتی خاص و عصبی در آثارش منجمد شده‌اند. هریک از این فیگورها می‌توانند به منزلهٔ نمادهای خشم و ناآرامی‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روانی نسل امروز برای آیندگان به یادگار گذاشته شود.

اثر لانگو، که می‌تواند یک وسوسهٔ فردی هم شمرده شود، نوعی زیبا جلوه‌دادن آشوب و بلبشو در جوامع معاصر است. انسان‌هایش یا با دیگران دست به گریبان‌اند و یا با خود درگیر. شخصاً اما در هر حال این درگیری چنان است که گویی به رقصی آیینی برخاسته‌اند. همین دوسودایی است که به آشوب و شورش و طغیان اجازه می‌دهد که به قلمرو زیبایی‌شناسی راه پیدا کنند و بخشی از سینما و برنامه‌های امروز تلویزیون جهان را در اختیار بگیرند. لانگو زد و خوردها و درگیری‌های خیابانی را هم که همه سعی در پنهان کردن آن دارند بخشی از فرهنگ جوامع امروز می‌داند و می‌خواهد به جای پرداختن به فرهنگ والا و متعالی، به وجوه گوناگون فرهنگ عوام بپردازد. می‌گوید: همیشه در کشمکش، نوعی عدم تعادل هو دیده می‌شود و من می‌خواهم این عدم تعادل را ثبت و جاودانه کنم. زندگی امروز مانند یک رودخانهٔ خروشان است و هنرمند باید بدون جلیقهٔ نجات به میان آن بپرده.

طرح واره‌های لانگو روایت‌های ساده‌یی است که هیچ ابهامی در آن دیده نمی‌شود. لانگو می‌خواهد ایماژهایی که می‌آفریند جذاب و برانگیزنده باشند و در این راه، همان‌طور که اشاره کردیم، از هر شگرد و تمهیدی بهره می‌گیرد. می‌گوید: «آن‌چه در مورد آلمان دوران نازی‌ها جلب توجه می‌کند آن است که چه‌گونه می‌توان یک کشور و ملت را با ابزارهای بصری برانگیخت. درباره تبه‌کاری‌های نازی‌ها به اندازهٔ کافی عکس و فیلم و تبلیغات رویا و نازیا دیده‌ایم. اکنون وقت آن رسیده است که فیلم دیروزی ارائه و بسنجیم. واژگانی مانند ارائه کردن، و وخواستن، در قلمرو هنرهای تجسمی از معانی مختلف برخوردارند و آمیختن مفاهیم وخواسته و ارائه‌ده به هنر، برارزش و اهمیت اثر هنری می‌افزاید. هرقدر که ارائه قوی‌تر باشد به همان نسبت کار تأثیرگذارتر خواهد بود.» من همیشه اثرت اسپیر[2] یا هنرمندی بزرگ دانسته‌ام چرا که بار بخشی از پدید آوردن انگیزه‌های بصری آلمان دوران خود را بر دوش داشته است.»

رابرت لانگو، همان‌گونه که از تعریف پست‌مدرنیسم برمی‌آید، خود را به یک رسانهٔ خاص و مشخص محدود نمی‌کند و از فیلم، عکاسی، پرفرمانس، نقاشی و مجسمه‌سازی هم بهره می‌گیرد. آن‌چه برای او اهمیت دارد کیفیت و تأثیرگذاری تصویری است که از آمیزش این‌ها به دست می‌آید. به تصویری می‌اندیشد که هم دارای ارزش‌های زیبایی‌شناختی باشد و هم بازنمایی یک فرآیند ذهنی. آثار لانگو نمونهٔ بارز حساسیت مدرن و مسلطی است که در میان هنرمندان امروز، و یا دست‌کم در میان نسل جوانی که خود را متعهد به پدید آوردن آثار رادیکال می‌دانند، رواج یافته است.

رابرت لانگو از سلسله طراحی‌های نیویورک شهر، ۱۹۷۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانویس‌ها و منابع:

۱. نقل قول‌ها از گفتگوی رابرت لانگو با وی بلیتنر می‌باشد.

۲. در شمارهٔ پانزدهم گلستانه، آثار او به این اثر به عنوان یکی از راهنگارهای پست‌مدرنیسم اشاره کرده‌ایم.

۳. در این زمینه کتاب ارزشمند رولان بارت به نام Camera Lucida راهگشا خواهد بود.

۴. آلبرت اسپیر (۱۹۰۵-۸۱) معمار رسمی هیتلر بود و به سبب بناهای باشکوهی که برای اجتماعات نازی‌های آلمان طراحی کرد شهرت جهانی یافت. آن‌چه اسپیر در دههٔ ۱۹۳۰ برای هیتلر طراحی کرد رسمی به مدرنیسم نداشت و فقط به نقشی که معماری می‌توانست در القای ایدئولوژی ایفا کند می‌اندیشید.

منابع:

- "Art After Modernism, Rethinking Representation", ed. Brian Wallis, David R. Godine Publisher, London, 1996

"Art Talk", ed. Joanne Siegel, Da Capo Press, New York, 1990

Berman, Marshall, "All That is Solid Melts Into Air", Verso, London, 1983

- McCulley, Thomas, "The Exile's Return, Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era" , Cambridge University Press, Cambridge, 1995

"New York New Art", ed. Dr Andreas C. Papadakis, Art and Design, Acadey Group, London, 1989

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

"The New Romantics", ed. Dr Andreas C Papadakis, Art and Design, Academy Editions, London, 1989

"The Penguin Dictionary of Architecture", ed. John Fleming , Hugh Honour and Nikolaus Pevsner, Penguin Books, London, 1991

"The Post-Avant-Garde, Painting in the Eighties", ed. Adrian Wisniewski, Art and Design, London, 1987