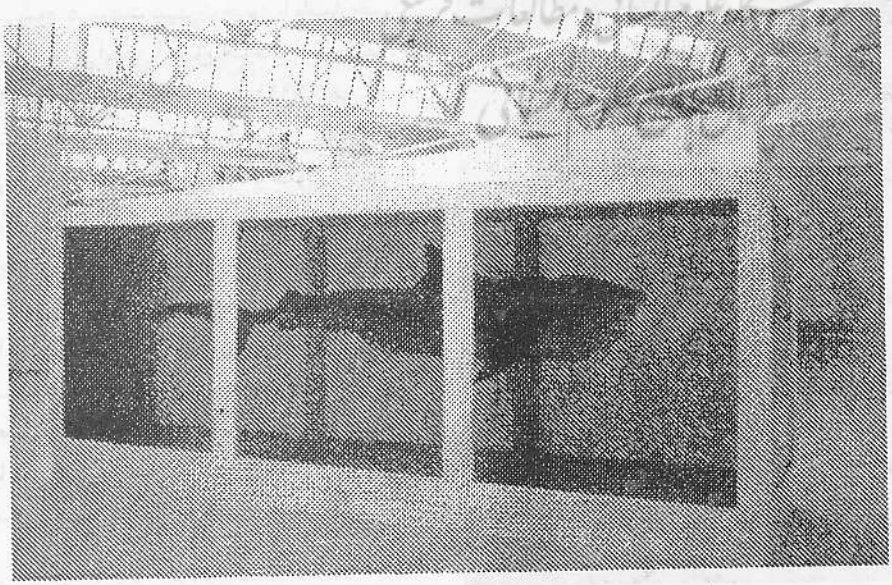
هنرهای تجسمی

# بدوهای پست‌مدرن (۱)

## نگاهی به هنرهای تجسمی در دههٔ پایانی قرن بیستم

علی‌اصغر قره‌باغی

بعد از پرداختن به نمایشگاه مجسمه‌های حیرت‌آور و هولناکی که پروفسور گونتر فون هاگنز با بهره‌جویی از اجساد مردگان برپا کرده است،[1] اشاره به‌پیش‌زمینه‌ها و آن‌چه راه این‌گونه هنرنمایی‌های سنگدلانه را هموار کرد نیز ضروری به‌نظر می‌آید. جهان هنر در دههٔ ۱۹۹۰ به این نتیجه رسید که اگر هنرهای تجسمی شکلی رادیکال‌تر، جدی‌تر و غافلگیرکننده‌تر به‌خود بگیرد، بی‌تردید پیلهٔ انزوای خود را خواهد درید، مخاطبان بیشتری جذب خواهد کرد و بیش از پیش مورد توجه و نقد و بررسی قرار خواهد گرفت. شرایط هم از هر نظر برای ایجاد دگرگونی فراهم بود؛ مردم، خسته از حرف و شعارِ نوآوری و هنر نو، خواستار هنری بودند که ضمن نو بودن، از سنت هنرهای تجسمی هم بیرون نباشد، اما مانند هرزمان دیگر، جدا کردن هنر به‌اصطلاح متعالی و پیچیده و دریافت‌ناپذیر از هنر مردم‌پسند دشوار بود و مسایل دیرین خود را داشت. همین دشواری، جمعی از دست‌اندرکاران هنر و هنرمندان را که شماری از آن‌ها تحصیلات آکادمیک هم داشتند، برانگیخت تا با هو و جنجال، توجه مردم را نسبت به‌آن‌چه هنر پایان قرن نامیده می‌شد جلب کنند. یکی از راه‌های پیوند با مردم، بهره‌جویی از تمهیدات رسانه‌یی و ریخت‌وپاش‌های تبلیغاتی به‌ویژه در مجلات و روزنامه‌ها بود. در دههٔ ۱۹۹۰، در غرب برخلاف دهه‌های پیشین، تقریباً روزنامه و مجله‌یی نبود که صفحاتی از آن به هنرهای تجسمی اختصاص نیافته باشد. این کار در ظاهر نشانهٔ دموکراتیزه‌کردن هنر بدون توجه به‌ویژگی‌های مخاطب شمرده می‌شد و چنین وامی‌نمود که آرمانشهر فرهنگی که پیشتر رؤیای آن در سر پرورانده شده اکنون گستره‌یی وسیع‌تر و قلمروی بی‌حدوحصارتر پیدا کرده است، اما در باطن هدفی جز به‌راه‌انداختن جاروجنجال و تبلیغات به‌سود شکل خاصی از هنر و هنرمند نبود. این تبلیغات از یک‌طرف بر مردم و مخاطبان هنر تأثیر گذاشت و از طرف دیگر بر هنرمندان و تولیدکنندگان هنر و در نتیجه یکی از بحث‌انگیزترین نحله‌های فکری در عرصهٔ هنرهای تجسمی را پدید آورد. هویت هنرمند در واقع ساختاری بود که رسانه‌ها از او می‌ساختند و مخاطب هنر، یعنی مردم نیز خواستار هنری از این‌گونه قلمداد می‌شدند. به‌سبب همین تبلیغات و جاروجنجالی که رسانه‌ها برانگیختند شماری از هنرمندان که برخی از آن‌ها خود را بدوهای پست‌مدرن می‌انگاشتند، شهرت جهانی پیدا کردند و به‌طور کلی می‌توان گفت که شهرتشان بیش از آن‌که مبتنی بر ارزش کارشان باشد، به‌علت تبلیغات و نوشته‌هایی بود که پیرامون شخصیت آن‌ها در نشریات چاپ می‌شد. این هنرمندان همه جوان بودند و تحصیلات عالی داشتند، دوره‌های پیچیدهٔ هنری را دیده‌بودند و با نظریات گذشتگان و تاریخ هنر آشنایی کامل داشتند، می‌دانستند که درک واقعی هنرهای تجسمی به ادراک نظری این هنر موکول است، اما وسوسهٔ شهرت، توانی فراتر از این حرف‌ها داشت. آن‌ها با مسایل هنر مدرن در جوامع امروز هم آگاهی داشتند، اما هیچ اصل و بنیانی را جدی نمی‌گرفتند؛ نمی‌خواستند میان فرهنگ به‌اصطلاح متعالی و فرهنگ عوام تفاوت قایل شوند، در پیروی از آموزه‌های پست‌مدرنیسم، سیستم‌های

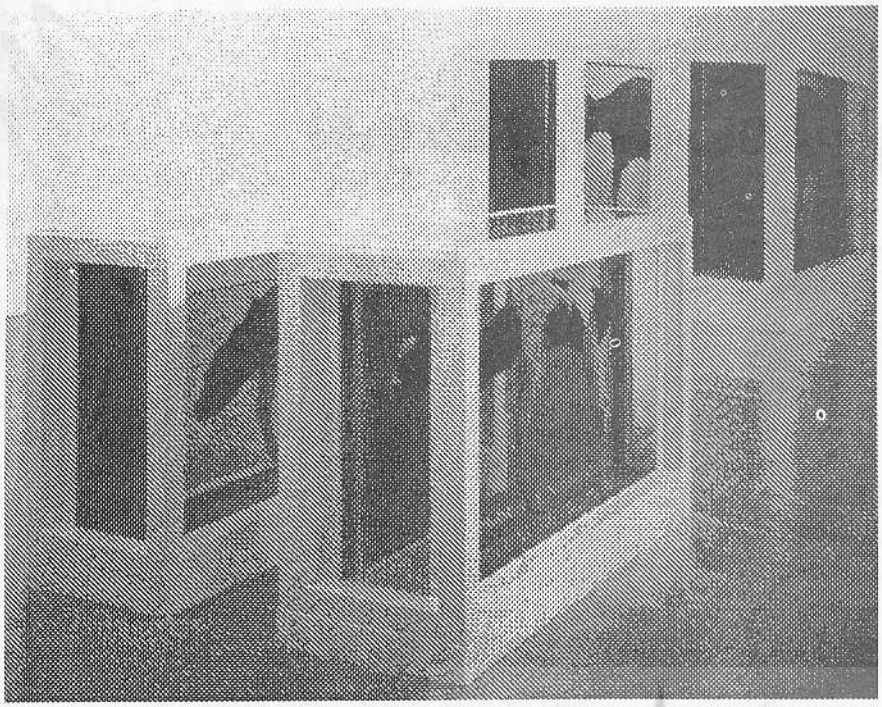


دامین هیرست، عدم امکانِ فیزیکیِ مرگ در اندیشهٔ زندگان، ۱۹۹۱

فرهنگی را به‌همان شکل که بود می‌پذیرفتند و در درون همین سیستم هم کار می‌کردند. به‌طور کلی می‌توان گفت که تضاد و تناقضی که در بسیاری از آثار هنری این دهۀ به‌چشم می‌آید به‌علت تأکیدی است که بر شخصیت هنرمند ورزیده می‌شد و ابزار و مصالح و کار او را تابعی از این شخصیت قلمداد می‌کرد. به‌بیان دیگر، اثر هنری زیر سایه و سیطرۀ شخصیت هنرمند قرار می‌گرفت، بیشتر متکی بر شایعه و شعار و اندیشه‌های واهی بود تا احساس و ضرورت هنری و بیشتر به‌سرهم‌بندی‌کردن عناصر حاضرآماده شباهت داشت تا آفرینش ترکیب‌بندی‌های ارگانیک. به‌همین سبب هم بود که ولن پیتر، یکی از منتقدان هنری انگلستان، به‌طعنه این جوانان را «هنرمندان دست‌پروردۀ مارگارت تاچر» نامید. تصویر و تصوری که این هنرمندان از خود در کارهاشان به‌دست می‌دادند، ویژگی‌های این هنر تازه را شکل می‌داد و گه‌گاه شکل نوعی راهکار هنری را به‌خود می‌گرفت، اما راهکاری که ارائه می‌شد، نه‌تنها در تضاد با نحوۀ نگرش آکادمیک و سنتی نسبت به‌هنر بود، بلکه گرایشی را نمایندگی می‌کرد که در تعارض با نگرش و گرایش‌های مدرنیستی نیز به‌حساب می‌آمد. این‌طور هم می‌توان گفت که دگرگونی‌هایی که این هنرمندان در ساختار هنر معاصر پدیدآوردند، با مُدگرایی شکنندۀ مدرنیستی تفاوت داشت.

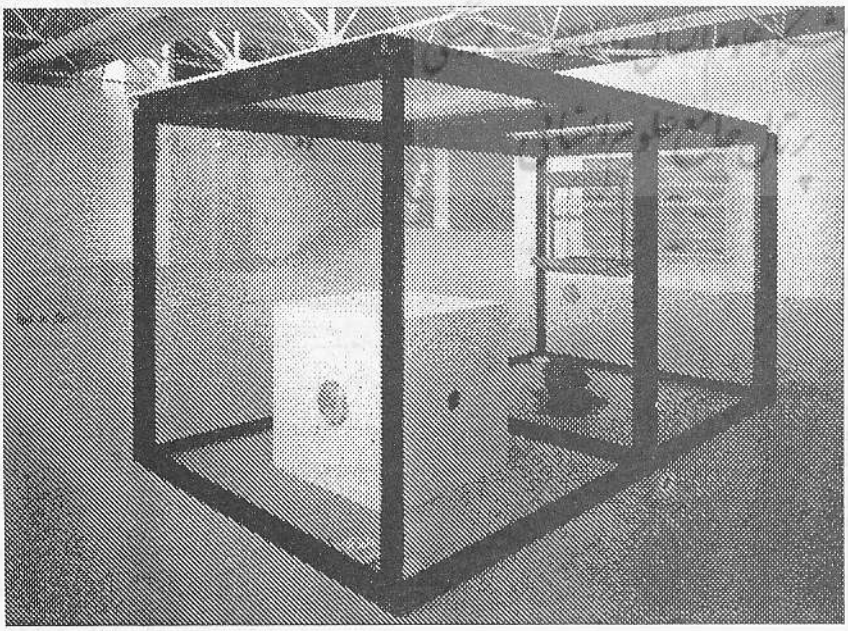
یکی از پیشگامان این گرایش تازه دَمین هیرست بود و هنوز هم شارح برجستۀ آن شمرده می‌شود. هیرست شهرت خود را وامدار جسد حیوانات و آوردن آن‌ها به‌ساحت هنر و فضای گالری‌هاست. معروف‌ترین اثر او (۱۹۹۱) کوسه‌یی است که در مخزن بزرگی از محلولِ نگه‌دارندۀ فرمال‌دهاید نگه‌داشته می‌شود و عنوان آن «عدم امکانِ فیزیکیِ مرگ در اندیشۀ زندگان است.» یکی دیگر از آثار او لاشۀ گاو و گوساله‌یی است‌که آن‌ها را از طول به‌دونیم‌کرده و نام «مادر و فرزندِ شقه‌شده» را بر آن گذاشته است. در روزهایی که در ۱۹۹۳ این نیمه‌ها را در ویترین‌های دو طرف گالری تیت به‌نمایش گذاشت انبوهی از تماشاگران صف بستند تا با عبور کردن از میان این دو نیمه، عبور از میانۀ مرگ و حضور مرگ را احساس و تجربه کنند.

یکی دیگر از آثار پر سروصدای هیرست که «یک‌هزار سال» نام دارد، محفظۀ شیشه‌یی بزرگی



دامین هیرست، مادر و فرزند شقه‌شده، ۱۹۹۳

است که به‌دو بخش تقسیم شده اما دو بخش آن به‌هم راه دارند. در این محفظه، انبوهی از مگس‌ها از سر بریده و گندیدۀ گاوی که در آن گذاشته شده تغذیه می‌کنند، همان‌جا تولید مثل می‌کنند و شادمانه در هر دو فضای آن در پروازند. این اثر به‌اصطلاح هنری از ۱۹۹۰ به‌نمایش گذاشته شد و جری سالتز، در مقاله‌یی که در ۱۹۹۵ نوشت محاسبه کرد که در طول این مدت شش نسل از مگس‌ها در این محفظه زندگی کرده و مرده‌اند.[۲] این اثر در واقع مجسمۀ مدرنی است که برابر چشم انسان مدرن نهاده شده و به یاد او می‌آورد که ظرف حداکثر صدسال آینده تمامی شش میلیارد مردم جهان خواهند مرد و هیچ‌کس از این قاعده مستثنی نیست. هیرست در اثر دیگری که نام «عناصر منزوی



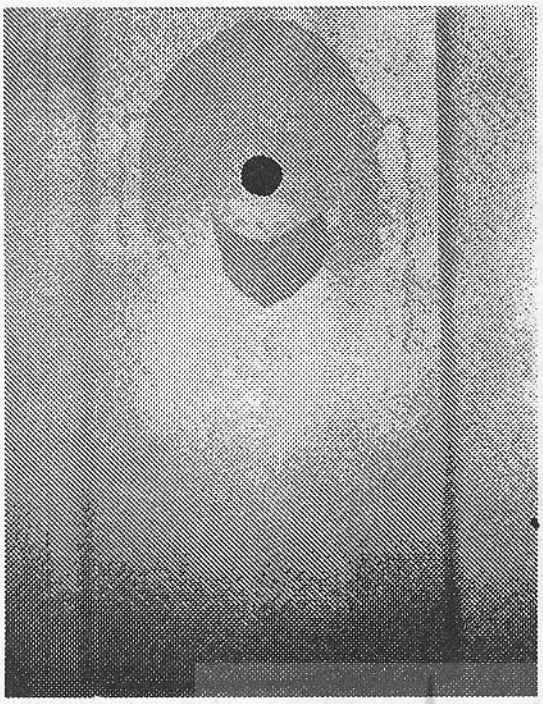
دامین هیرست، یک‌هزار سال، ۱۹۹۰

در حال شناکردن به‌یک سمت به‌منظور ادراک» را برای آن انتخاب کرده بود، تعداد زیادی ماهی مرده را در آکواریومی که به‌جای آب از محلول فرمال‌دهاید پر شده‌بود به‌نمایش گذاشت.

دل‌مشغولی و دستمایهٔ آثار دَمین هیرست، همان اندیشیدن به‌مقولهٔ مرگ و زندگی و در ادامهٔ همان سنت دیرپایی است که در طول تاریخ این مضمون را درون‌مایهٔ بسیاری از آثار هنری قرار داده است. هیرست می‌خواهد در آثار خود به‌شکلی سنگدلانه صادق باشد و هنرش را در عریان‌ترین شکل ممکن رودرروی تماشاگر قراردهد. می‌خواهد نگاه و اندیشهٔ تماشاگر را به‌انکار پارانویاوار مرگ که فرهنگ امروز را احاطه کرده است بکشاند. اما سوءاستفاده از لاشهٔ حیوانات و حشرات مرده حتی اگر به‌منظور گسترش تجربیات هم باشد هنر شمرده نمی‌شود. از هوچی‌گری که بگذریم، شاید این‌گونه اشاره و ارجاع به‌مرگ در ذهن بیمار هنرمندنمایی مانند هیرست توجیه‌شدنی باشد. او می‌خواهد با این آثار واقعیت مرگ را به‌رخ انسان بکشاند اما پرسش این است که آیا انسان امروز از کوسه بیشتر می‌ترسد یا از سرطان و ایدز و تهدید به‌جنگ و هزار درد بی‌درمان دیگر؟ امروز مردمی که در زندگی روزمرهٔ خود با مرگ رویارویند و هر روز از مرگ صدها انسان آگاهی می‌یابند، برای اطمینان از حضور مرگ نیازی به‌دیدن لاشهٔ گاو ندارند؛ از این آثار به‌اصطلاح هنری کاری به‌جز افزودن بر زشتی‌ها برنمی‌آید و در نهایت جای آن در موزهٔ تاریخ طبیعی است نه در گالری و معبد هنر، اما چه باید کرد که امروز در غیاب هنر راستین، فضا و دیوار گالری‌ها به‌هر مهمل و یاوه هیأتی شمایل‌گونه می‌دهد.

همان‌طور که اشاره کردم، شهرت هیرست فقط به‌سبب کارهایش نبود، بخشی از آن را وامدار تبلیغاتی بود که رسانه‌ها پیرامون شخصیت او به‌راه انداختند و بعدها در مورد شماری دیگر از همنسلان او هم اعمال کردند. هیرست دست‌کم دل و جرأت داشت که هنگام برپایی نمایشگاه آثارش در «گالری جنوب لندن» بگوید: «من به‌نقاشی کردن علاقه داشتم، اما همیشه احساس کسی را داشتم که توان نقاشی‌کردن را ندارد، ناگزیر این روش خاص نقاشی کردن را ابداع کردم و می‌توانم تا پایان عمر آن را ادامه دهم.»

درست در جهت مخالف هیرست که بخشی از



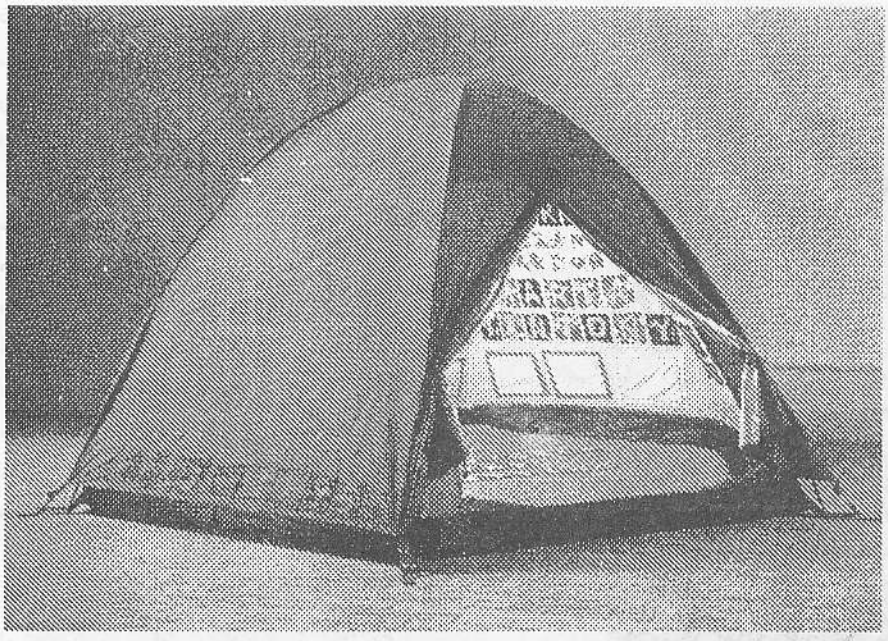
گری هیوم، توله سگ، ۱۹۹۴

شهرتش وامدار شخصیت و بزرگ‌نمایی چهرهٔ اوست، شهرت گری هیوم، یکی دیگر از بلندآوازگان هنر امروز وامدار تبلیغاتی است که پیرامون غیبت شخصیت او به‌راه انداخته‌اند. وقتی که روزنامه‌ها و مجلات دربارهٔ هیرست می‌نوشتند عکس‌هایی از او را هم با شرح و تفصیل می‌آوردند، اما هنگام پرداختن به هیوم فقط به‌چاپ آثار او اکتفا می‌شد و تأثیری که این دو شیوه بر اذهان مردم برجا می‌گذاشت همسان بود. هیوم با فاصله‌یی زیاد از هیرست به‌نقاشی دکوراتیو و چشم‌نواز می‌پرداخت و ابتذال را در سطح ظاهر نمایش می‌داد. یکی از آثار مشهور او که «بازنمایی نمادین سفر از گهواره به‌گور و فراسوی آن» نام دارد، عاری از هر گونه بافت درونی و ساختار عمقی، درواقع نوعی دست‌انداختن نقاشی سنتی و اهمیتی است که مردم برای آن قایلند. هیوم می‌خواهد به‌جای تصویر، با این عنوان پر طمطراق تماشاگر را به یک سفر ذهنی ببرد. مضمون برخی دیگر از نقاشی‌های هیوم اشیا و لوازم خانه است؛ او این اشیا را در کم‌اهمیت‌ترین شکل ممکن نمایش می‌دهد و آن‌ها را «چیزهای درنیافتنی خانگی» می‌نامد. تهی بودن آثار او از هرگونه محتوا شکلی حساب‌شده دارد و می‌گوید:«سطح و ظاهر، تنها چیزی است‌که از هنر من عایدتان می‌شود».

یکی دیگر از هنرمندان مطرح جهان در دههٔ ۱۹۹۰، تریسی امین بود. شهرت امین، بر خلاف هیرست و هیوم، به‌سبب ربط و پیوندی بود که شخصیت و هنر او با زندگی واقعی داشت. تریسی امین خاطرات خود را می‌فروخت و در هنری که عرضه می‌کرد، هرچه را مربوط به‌زندگی‌اش بود می‌گنجاند. از عکس‌های قدیمی خانوادگی قدیمی گرفته تا نامه‌ها و یادداشت‌های خود و آشنایانش را به‌عنوان هنر به‌نمایش می‌گذاشت. می‌گوید:«هنر من دربارهٔ چیزهای بسیار ساده‌یی است که ممکن است بسیار دشوار باشد. امروز مردم واقعاً تنها هستند، وحشت‌زده‌اند، عاشق می‌شوند، عشق می‌ورزند و می‌میرند. تمام این‌ها اتفاق می‌افتد، همه آن را می‌دانند، اما هرگز به‌روی خود نمی‌آورند و چیزی چندان بیان نمی‌کنند. هر چیز در زیر لایه‌های نوعی منزه‌بودن و مؤدب‌بودن نفرت‌آور، به‌ویژه در هنر، لاپوشانی می‌شود، چراکه هنر همواره در پیوند با طبقه‌یی خاص و ممتاز تصور شده است.»

دستمایهٔ هنر تریسی امین، زندگی شخصی او و اتفاقات هرچند ساده‌یی است که در آن روی‌داده است. یکی از مشهورترین آثار او چادری است که داخل آن با عکس‌ها و یادداشت‌های فراوان پوشیده

شده‌است. در این چادر که «تمام کسانی که از ۱۹۶۳ تا ۱۹۹۵ با آن‌ها بوده‌ام» نام دارد، از تصویر و یادداشتی دربارهٔ برادر دوقلوی خود گرفته تامادربزرگ، دوستان، خرسِ عروسکیِ دوران کودکی و حتی جنینی را که سقط کرده جای داده است. امین هنرمندی به‌تمام معنا غیر عادی است و کارهایش هم نامتعارف به‌نظر می‌آیند. او به‌تناسخ روح اعتقاد دارد و در مورد خودش بر این باور است که آخرین مرحله را می‌گذراند. معتقد است که پس از مرگ به‌خورشید خواهد پیوست و بخشی از آن خواهد شد. بی‌تردید باورهای خرافی امین ریشه در تجربیات دوران کودکی او دارد. در مصاحبه‌یی با استوارت مورگان می‌گوید:«مادرم در خانه مجلس احضار روح برپا می‌کرد و من که دختربچه‌یی ریزنقش بودم زیر میزی که او دوستانش گرد آن

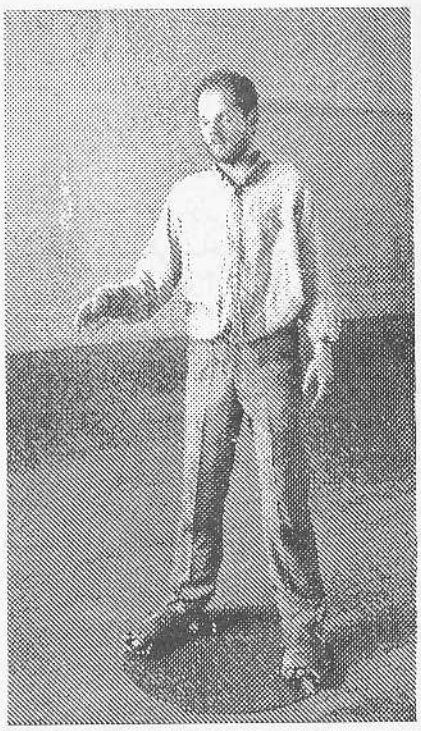


تریسی امین، تمام کسانی که از ۱۹۶۳ تا ۱۹۹۵ با آن‌ها بوده‌ام ۱۹۹۵

پنهان می‌شدم. تقریباً تمام اعضای خانوادهٔ من روانی بودند؛ مخصوصاً عمو کالین که در تصادف اتومبیل کشته شد. سر او از بدنش جدا شده بود، اما وقتی که جسد او را یافتیم هنوز یک پاکت سیگار بنسون‌وهجز در دست داشت؛ این پاکت سیگار واقعاً مانند یک شمش طلا بود.»[3] امین همین حادثه را دستمایهٔ یکی از آثار خود کرد و کوشید تا سیر و سلوکش در وادی خاطرات شکلی صادقانه داشته باشد؛ بریدهٔ روزنامه‌هایی که خبر حادثه را منتشر کرده‌بودند، خاطراتی از زندگی با عمو کالین و ایده‌های شاعرانه و عکس‌های مربوط و نامربوط را به‌هم آمیخت و هدفش آن بود که به‌تماشاگر آثار خود احساس ایستادن در برابر اثری اصیل و صادقانه را القا کند. امین در گفت‌وگویی با دیوید بویی، می‌گوید که در هنر «شوخی و لودگی» جایی ندارد و همه چیز باید صریح و صادقانه باشد،[4] اما کارهای خود او از مسامحه و مغالطه خالی نیست. امین دست‌نوشته‌هایی را که برخی از واژگان آن‌ها خوانا نیست یا غلط املایی دارد، به‌سان یک روایتگر ماهر به تصویرهایش می‌افزاید و خود را یک بدوی پست‌مدرن جهان هنر می‌داند که می‌خواهد با طبیعت تصاویر و واژگان خود مصرف‌کنندهٔ فرهیختهٔ هنر را در تعلیق نگه دارد. کارهای تریسی امین، با آن‌که در ظاهر سعی در حراست از تداوم و توالی خاطرات دارد، به‌روایتی بی‌انتها شباهت می‌یابد و در این میان، هویت خود او به‌عنوان یک هنرمندِ زنِ روان‌پاره بیش از هنری که به‌تماشا می‌گذارد اهمیت پیدا می‌کند. این اهمیت و اعتبار، به‌سبب چگونه گفتن است نه در آن‌چه به‌بیان درمی‌آید. می‌گوید:«شاید از ظاهر کارهای من چنین استنباط شود که زندگی آسوده‌یی را پشت‌سر گذاشته‌ام، اما واقعیت آن است که در درون، قلبم در تب‌وتاب و خاطرم در آتش است. شاید باور نکنید، اما بسیاری از شب‌ها درحالی که گریه‌می‌کنم به رختخواب می‌روم، به‌درگاه پروردگار دعا می‌کنم و زندگی بهتری را از او استدعا می‌کنم. هنوز در تنهایی چنان به‌خود فرو می‌روم و درخود می‌پیچم که حالت جنین زادنشده‌یی را پیدا می‌کنم. این احساسی است‌که هرگز تغییر نمی‌کند.»

بخشی از شهرت امین در مسأله‌یی است که هنرش مطرح می‌کند و اشاره به این نکته را ضروری می‌نمایاند که یادآوری خاطرات دوران کودکی، بلوغ، آن‌چه در شهر و خانواده‌اش اتفاق افتاده، وقت‌گذرانی‌های ناگزیر، از دست‌رفتگی معصومیت و نادیده‌انگاری رویدادهای بعدی، همه و همه مسایل و خاطراتی است که ذهن بسیاری از مردم را به‌خود مشغول می‌دارد اما تفاوت مردم عادی با تریسی امین در این است که این‌گونه خاطرات را در ذهن خود نگه می‌دارند و به‌عنوان اثر هنری عرضه نمی‌کنند، اگر هم ضرورت ایجاب کند، با یک روانکاو در میان می‌گذارند. آیا می‌توان پذیرفت که علت این تفاوت، بی‌بهره بودن مردم عادی از زمینه‌های تحصیلی امین در رشتهٔ هنر و فلسفه باشد؟ آیا صرف تحصیل کردن در رشتهٔ هنر، و در دست‌داشتن مدرکی در این زمینه، کارهایی از این دست را توجیه می‌کند؟ خود امین منکر آن است که تحصیلات آکادمیک رد پایی در هنر او بر جاگذاشته باشد. در کارهای امین از آن دوسودایی‌هایی که در آثار هیوم دیده‌می‌شد نشانی نیست و همه‌چیز همان است‌که به‌صریح‌ترین شکل ممکن به‌نمایش گذاشته شده است. می‌گوید: «من به‌هنر همان قدر نیاز دارم که به پروردگار.»[5] همین ایمان مذهبی، لحن کارهای امین را با نوعی بار معنوی و روحانی درمی‌آمیزد و سبب می‌شود تا از سوی تماشاگر به‌عنوان آثار یک بدوی اصیل درجهان پست‌مدرن پذیرفته شود.

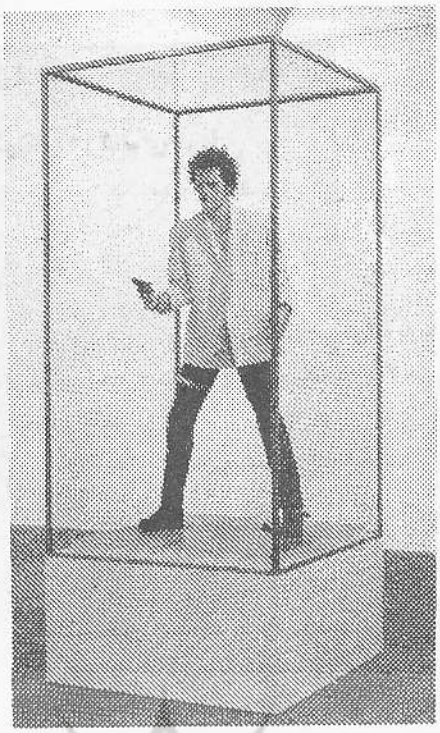
گوین تورک یکی دیگر از هنرمندان جنجال‌برانگیز دههٔ ۱۹۹۰ بود. تورک از همان دوران دانشجویی در کالج سلطنتی انگلستان در ۱۹۹۱ به‌وادی شهرت گام گذاشت و اگرچه فارغ‌التحصیل نشد، اما کارهایش به‌گالری‌های لندن راه یافت و مجسمه‌های مومی و عکس‌هایش طرفدار بسیار پیدا کرد. گاوین تورک در ۱۹۹۳ مجسمهٔ خودش را در هیأت الویس پریسلی و همان ژست و حالتی که اندی وارهول او را نمایش داده بود به‌تماشا گذاشت. او با این کار، هنرمند را تا حد یک شیء پیش‌پاافتاده کاهش داد اماکوشید به‌هر نحو که شده کاریسمای او



گوین تورک، ولگرد، ۱۹۹۸

را حفظ کند. درکارهای تورک ارجاعات هنری و تاریخی چهره‌یی آشکار دارد؛ بهره‌جویی از آثار ماگریت، دالی و دیگر سوررئالیست‌ها یکی از ویژگی‌های هنر اوست، اما این ارجاعات و تأثیرپذیری‌ها را همانند شبکه‌یی درهم‌پیچیده عرضه می‌کند. می‌گوید:«درآغاز می‌خواستم هنرمندی بیافرینم که نام مرا داشته باشد، به رمزورار هنر و الگوها و کلیشه‌هایی که هنر ارائه کرده بود دل بسته بودم. این هنرمند کارگاهی داشت و آثاری می‌آفرید؛ امروز جداکردن خودم از این هنرمند مسأله‌ساز شده است.» تورک در اثر دیگری که «ولگرد» نام دارد، خود را در هیأت یک ولگرد به‌تماشا گذاشت و می‌خواست با این کار به‌پدیده‌یی در نقطهٔ مقابل گوین تورک ثروتمند و سرشناس هستی دهد.

بی‌تردید مسأله‌یی که تورک در کارهای خود به آن اشاره می‌کند، این است که امروز مشهور شده است، دیروز امضایش ارزشی نداشت و امروز خریدار پیدا کرده است. امروز خود را به‌عنوان یک هنرمند مطرح کرده است، اما هنوز می‌خواهد به‌همان سبک و سیاق «امضایی» پیش کار کند. مسألهٔ تورک این است که با لحنی بلندپروازانه می‌گوید:«ما در آخرین مرحلهٔ هنر ایستاده‌ایم.» می‌خواهد هرکارش آخرین



گوین تورک، پاپ، ۱۹۹۳

اثر هنری جهان باشد، اما خود را محکوم به برآوردن نیازهای بازار می‌بیند و می‌کوشد تا با هروام گرفتنی که شده آثار هنری تازه پدید آورد. واقعیت آن است که آن‌چه گوین تورک به‌عنوان اثر هنری ارائه می‌کند تفاوت چندانی با مجسمه‌های مومی موزهٔ مادام توسو ندارد.

آثار به‌اصطلاح هنری که به آن‌ها اشاره شد دستکارهای شبه‌هنرمندانی است که نه‌طراحی می‌دانند و نه نقاشی و نه مجسمه‌سازی و با این همه، شهرت جهانی آن‌ها بیش از هنرمندانی است که از تمام مهارت‌های تجسمی برخوردارند. این هنرمندان دست‌پروردگان جوامعی هستند که از هنرمند هیچ‌انتظاری به‌جز هوچی‌گری و توان بزرگ‌نمایی شخصیت خود را ندارد و هر یاوه‌یی را به‌عنوان اثر هنری می‌پذیرد. گفتن ندارد که این نوع انگولک کردن ژرف‌ترین مغاک روح انسان و دوری گرفتن از عشق و زیبایی در تاریخ‌هنر سابقه نداشته است.

همان‌طور که در آغاز گفتم، هدف این هنرمندان و حامیان آن‌ها بیرون رفتن از شارع عام و حیرت‌انگیزی و مشهور شدن از طریق رسانه‌ها بود اما هرگز نتوانستند آزمون زمان را ازسر بگذرانند و موفق بیرون آیند. هنوز چیزی نگذشته آثار حیرت‌آورشان شکلی عادی و مبتذل به‌خود گرفته و چیزی نیست که نسل‌های اینده بتوانند به‌آن مباهات کنند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. گلستانه شماره ۴۰، خرداد ۱۳۸۱

۲. Sals, Jerry. "More Life ^ The Work of Damien Hirst" Art in America, Vol.83. 1995

۳. Morgan, Stuart. "The Story of I", Friez No 34, 1997

۴. Bowie, David. "It's Art, Jim, But as We Know it, Interview with Tracey Emin", Modern Painters, 1997

۵. «من به هنر همان‌قدر نیازدارم که به پروردگار» عنوان نمایشگاه سال ۱۹۹۷ امین در «گالری جنوب لندن» بود.

منابع


- Bagdikian, Ben H. "The Media Monopoly", Beacon Press, Boston, 1992
- Elliot Larry and Dan Aktinson. "The Age of Insecurity", Verso, London, 1998
- Greenberg, Sarah and Wilson, Andrew. "Art Gets in Your Face", Tate Magazine, 1994
- Hall, Charles. "A Sign of Life", Institute of Contemporary Arts, 1994
- Hirst, Damien. "I Want to Spend the Rest of my Life Everywhere, with Everyone, Always, Forever, Now", Gibbon Editions, London, 1998
- Leith, William. "Avoiding the Shark", Observer Life Magazine, Feb. 1999
- Salz, Jerry. "More Life: The Work of Damien Hirst, Art in America, Vol. 83, 1995
- Wollen, Peter, "Thatcher's Artists", London Review of Books, October 1997