تحلیل زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰

سمیه موسویان*

چکیده

در دورهٔ پست‌مدرنیسم، هنر دچار کارکردهای متغیری شده و مدام در حال تغییر ماهیت و هویت است. این مسایل در ارتباط مستقیم با مجسمه‌سازی امروز است زیرا این گوناگونی حیرت‌آور در هیچ زمینه‌ای به اندازهٔ جهان مجسمه‌سازی آشکار نیست. حال این سؤال مطرح می‌شود که چه تحولاتی در دوره مدرن منجر به ظهور مجسمه‌سازی پست‌مدرن شد؟ چنین فرض می‌شود که توجه به محتواگرایی و مفهومی‌بودن مجسمه برخلاف فرم‌گرایی حاکم در دوره مدرن باعث شد که رویکردهای غالب در مجسمه‌سازی تغییر کرده و مجسمه‌سازی پست‌مدرن با صورت‌های بیانی جدیدش ظهور پیدا کند. این مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی به تحولات و دگرگونی‌های ایجاد شده در عرصه مجسمه‌سازی از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ پرداخته است. نظر به اینکه زمینه‌های تحول و پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن به لحاظ تأثیرگذاری بر مجسمه‌سازی از دههٔ ۱۹۸۰ به این سو هنوز ساماندهی آکادمیک نشده است، ضرورت این اقدام احساس می‌شود که در این پژوهش به آن پرداخته شود. در پایان این نتیجه حاصل شد که تحولاتی چون تغییر مفهوم گالری جهت نمایش مجسمه، تغییر شکل اشیاء بازتولیدشدهٔ صنعتی در شکل اثر هنری و نقش مؤثر زمان و مکان در ایجاد و نمایش آثار مجسمه‌سازی از جمله دگرگونی‌های بنیادینی بود که تعریف مجسمه‌سازی مدرن، به عنوان یک شیء فرمی تجردگرا را زیر سؤال برد و هویت آن را تغییر داد. این دگرگونی‌ها موجب شد درک و دریافتی نو در قالبی جدید جهت بیان «محتوا و معنایی خاص» از طریق مجسمه ظهور پیدا کند.

واژگان کلیدی

مجسمه‌سازی، مدرن، پست‌مدرن، محتواگرایی.

*. پژوهشگر دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران. ۰۹۱۷۱۱۸۲۱۹۱
m.moosaviyan@gmail.com

مقدمه

واژه پست‌مدرن، بیانگر یک تعریف سیستماتیک و نظام‌مند یا فلسفه‌ای جامع و فراگیر نیست، بلکه به دریافت‌ها، تشخیص‌ها، شناخت‌ها و تعابیر و برداشت‌های متفاوت و متنوع از هنر و فرهنگ رایج و ترسیم‌نمایی از کثرت پدیده‌های مرتبط به هم دلالت دارد. به هر حال با تمام عدم توافق‌ها بر سر این واژه، همگی این واقعیت را پذیرفته‌اند که پدیده‌ای تازه، به هر نامی که خوانده شود، بر هنر پس از دهۀ ۱۹۷۰ سایه انداخت و از نگاه نظریه‌پردازان، هنر مدرن در این تاریخ به پایان آمد. بیشتر جنبش‌ها و حرکت‌های بزرگ و کوچک هنری بعد از این زمان، صورتی «ضد مدرنیستی» به خود گرفتند.

پست‌مدرنیسم عرصۀ هنری، فرهنگی و فلسفی مشخصی نبوده و زیباشناسی معینی ندارد. بلکه نوعی گسست از سنت‌های پیشین و بازاندیشی برای یافتن راه‌های تازه و پایان‌دادن به سیطره مدرنیسم بوده است. پست‌مدرنیسم با روایت‌ها و شیوه‌های متفاوت و گوناگونی که در پیش گرفته، هر گونه نظام ارزشی را نقص کرده و با ارایۀ رویکردهای فردی و سلیقه‌ای به هنرمندان اجازه بیان هر گونه موضوعی را می‌دهد که با روش‌هایی چون التقاط و ترکیب، آثار هنری خویش را بسازند. بهترین بستر برای عرضۀ این رویکرد، مجسمه‌سازی است. ازاین‌رو ضرورت بررسی زمینه‌ها و تغییراتی که موجب پایان سیطره مجسمه‌سازی مدرن حس می‌شود، تا به‌موجب آن، شناخت و تحلیل ماهیت مجسمه‌سازی پست‌مدرن حاصل شود. چنین فرض می‌شود که گرایش عمومی مجسمه‌سازی غرب از دهۀ ۱۹۸۰، همزمان با ظهور پست‌مدرنیسم به‌سوی کثرت‌گرایی هنری در قالب بیانی و شکلی بوده و مسئله سبک برخلاف دوره مدرن از بین رفته، آنچه ظهور کرده محتوایی بوده که از طریق مجسمه در صورت‌های متکثرش بیان می‌شود. اما این سؤال مطرح است که گرایش به این محتواگرایی بر مبنای چه زمینه‌ای ظهور پیدا کرد؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌هایی که تاکنون در زمینه مجسمه‌سازی معاصر انجام پذیرفته شامل کتاب‌های مجسمه‌سازی از ۱۹۴۵، هنر امروز و هنرهای تجسمی در قرن بیستم به نویسندگی ادوارد لوسی اسمیت[1] است که به طور خاص و مشخص به پیشینه و تحولات ایجاد شده در مجسمه‌سازی بعد از دوره مدرن نپرداخته، صرفاً به مجسمه‌سازان و نمونه‌های موردی از آثارشان اشاره شده است. در سایر کتاب‌ها با موضوع هنر پست‌مدرن، از جمله کتاب هنر بعد از ۱۹۶۰ نوشته میکل آرچر[2]، که در بخشی تحت عنوان «پست‌مدرنیسم» به آثار هنری ایجاد شده بعد از ۱۹۶۰ پرداخته و به طور پراکنده و مختصر به چند مجسمه‌ساز و آثارشان اشاره شده است. اما در کل با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در زمینۀ تحولات قبل از ظهور پست‌مدرنیسم در مجسمه‌سازی، پژوهشی که به طور ویژه به زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن و مجسمه‌سازان آن بپردازد به جز ذکر نام چند مجسمه و شرح مختصر ویژگی تعدادی محدود از آثار چیز دیگری یافت نشد.

روش تحقیق

این مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی به تحولات و دگرگونی‌های ایجاد شده در عرصه مجسمه‌سازی غرب بعد از دوره مدرن یعنی گستره زمانی ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ پرداخته است. بدین‌منظور زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن از طریق تحلیل وقایع بررسی و تحولات پیش آمده در زمینه مجسمه‌سازی از ۱۹۵۰ از طریق سیر زمانی آن مطالعه شد. همزمان مجسمه‌سازان تأثیرگذار در تغییر روند خلق مجسمه‌سازی در شکل متعارف آن زمان و دگرگونی‌های به وجود آمده در صورت‌های بیانی مجسمه‌سازی مدرن و حضور مفاهیم جدید در پس آثار، مورد تحلیل قرار گرفته است.

پیشینه مجسمه‌سازی مدرن تا دهه ۱۹۵۰

مجسمه‌سازی در آغاز با هدف ساخت هیکل‌هایی در خدمت جادوگری بدوی و بعدها به منظور پاک‌سازی آیین‌های کیش‌های آغازین تکوین یافت، ازاین‌روست که پیکره‌سازی همواره جنبه‌ای جادویی در خود داشته است. همانند مجسمه‌های یونان باستان که نقش اسطوره در مجسمه‌سازی بیانگر عنصر اصلی آفرینش در هنر پیکرتراشی آن زمان بوده است (فلدمن، ۱۳۷۸ : ۳۴۷). در طول یک دورۀ طولانی از سلسله پادشاهی مصر تا اولین دهه‌های قرن بیستم، مجسمه‌سازی و سنگ‌تراشی هم‌معنی بودند و هزاران سال مجسمه‌ها به شکل یک تکه، با استفاده از مواد بادوامی همچون سنگ و برنز ساخته می‌شدند. مجسمه‌سازی سنتی به عنوان بخشی از کالبد معماری مطرح بود (معماری مصر، یونان، گوتیک و ...). در این زمان بستر مهم‌ترین عامل پیوند مجسمه‌سازی و شاخه‌های مختلف معماری و مجسمه جزیی از یک مجموعه بزرگتر محسوب می‌شد، تا زمانی که استقلال خود را کسب کرد و روی پایه قرار گرفت (رک : قدوسی فر،۱۳۸۷: ۴۰-۳۷). مجسمه‌های دوره باستان تا عصر مدرن در اساس بازتابی بودند از «شکل‌های یکپارچه»ای (از تنه درخت، لوح مرمرین یا تخته سنگ) که وجودشان از درون آن ماده‌ها بیرون کشیده می‌شد و همان یکپارچگی شکل‌های توپر نخستین را اصالتاً حفظ می‌کردند. این ملاحظات مربوط به مادۀ مورد استفاده جهت ساخت مجسمه و فراگرد هنری آن به دلایل دینی و روان‌شناختی بر پیکرتراشی سنتی (به صورت شکل‌های یکپارچه) حکمفرما بود (فلدمن، ۱۳۷۸ : ۳۴۹). با ظهور مدرنیسم، مجسمه‌سازان به ایدۀ سنگتراشی به عنوان مجسمه پایبند ماندند – یک اثر سنگی یکپارچه– در جهت حرکت برای جان‌بخشی به فرم‌های سخت، جامد و متراکم کماکان ادامه دادند و در حقیقت مجسمه قایم‌به‌ذات و بی‌ارتباط با بستر و زمینه و دارای هویت خاص و تعریف شده محسوب می‌شد.

ذهن انسان با مشاهده شکل‌های صریح و یکپارچه مجسمه‌ها احساس استمرار و استواری می‌کرد، برعکس «شکل‌های گشاده» که فضا را در درون خود می‌پذیرفت و القاگر حرکت و خلل‌پذیری بود و استقلال و جاودانگی مجسمه‌های مدرن را باطل می‌کرد (فلدمن، ۱۳۷۸: ۳۴۹). نخستین تغییرات بنیادی راجع به چیستی یک مجسمه تا اوایل قرن بیستم رخ نداد، تا زمانی که هنرمندان جسور بین‌المللی در دوره مدرن به کندوکاو پرداخته، شیوه‌هایی چون کولاژ یا سرهم‌بندی (جفت و جور کاری) را در ساختارهای سه‌بعدی بسط داده و به استفاده از مواد غیر مجسمه‌ای با ابزارهای غیر سنتی به شکل ساختارهای ناپایدار همت گماردند (رک : آرناسون، ۱۳۷۵: ۳۳۶-۳۲۳). در تاریخ پیکرتراشی این جفت و جورکاری رویدادی انقلاب‌انگیز بود، زیرا اسلوب تراش‌دادن، کنده‌کاری، قالب‌گیری، پیکره‌بندی و انواع ریخته‌گری را مطرود شمرد. جفت و جورکاری از موادی بهره‌گیری می‌کرد که در نفس خود حامل معانی و تداعی‌هایی بود، بیزاری پیکره‌ساز القای تغییر ماهیت به مواد، سبب تحولی عمیق در هنر شد (فلدمن، ۱۳۷۸: ۳۴۹). مجسمه که روزگاری به عنوان حجم‌های جامد کنده‌کاری‌شده یا مدل‌داده‌شده‌ای که فضا را اشغال می‌کرد و قرن‌ها به این شکل به حیات خود ادامه داده بود، حال جای خود را به سازه‌های باز و غیر منسجم با موادی غیر هنری بخشید که یک قسمت از فضا را در بر می‌گرفت و این غیرمادی‌شدن یکپارچگی مجسمه، از دهه‌های بعد از جنگ جهانی اول پدیدار شد که همزمان با فروپاشی رسوم دیرپای اجتماعی می‌شد. با توجه به شرایط جدید، انگیزش نیازها و زیباشناسی و مواد جدید، مدرنیست‌ها تا دهۀ ۱۹۵۰ به دامنۀ گسترده‌ای از مواد شگفت‌آور با ترکیب‌های خودسرانه‌ای از مواد و استفاده از تکنیک‌های صنعتی برای یافتن حوزه‌های بارور روی آوردند. آنچه نشانه‌ای از آزادی مجسمه‌سازان و پاسخ به خواسته‌ها و احساسات فردی آنان بود.

ظهور تحولات جدید در مجسمه‌سازی مدرن از ۱۹۶۰

از اوایل قرن بیستم مجسمه‌سازی مدرن تا حد زیادی یک حرکت ثابت به‌سوی «انتزاع‌گرایی» را دنبال کرد به طوری که «موضوع و هویت» در آثار سرکوب و تنها تأکید روی هدف هنر اعمال و مجسمه به «کالایی والا» مبدل شد. از اواسط قرن بیستم مجسمه‌سازی با تغییرات سریع ادامه یافت و از این زمان به بعد هنرمندان محدودیت‌ها را شکسته و راه را برای توسعه نوآورانه بی‌شماری باز کردند. با شروع دهۀ ۱۹۵۰ جوش فلز، اشیاء قالب‌گیری شده و ترکیب صنعتی واحدهای از قبل ساخته شده (مدولار)، رویکردهای مهمی‌بودند که مورد آزمایش قرار گرفته و پذیرفته شدند. هنرمندان مواد صنعتی و تکنیکی را به عنوان بخشی از زبان خوانای مجسمه‌سازی پذیرفتند تا روش‌های سنتی قالب‌ریزی و الگوبندی را رد کنند و در نتیجه یک تعامل بی‌سابقه میان هنرمند و صنعت شکل گرفت (رک : آرناسون، ۱۳۷۵: ۳۷۰-۳۶۶). مونتاژ و الحاق اشیاء به یکدیگر در یک بافت فردی توسط هنرمندان دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مورد توجه قرار گرفت و در نتیجه کولاژ یا سرهم‌بندی سه‌بعدی باعث شد بیننده اشیاء را به روش جدید و متفاوت ببیند. با زیرسؤال‌بردن ماهیت متعارف شیء، اشیاء شکل جدیدی یافته و ارتباطاتی در ذهن هنرمند و مخاطب ایجاد شد (اسمیت، ۱۳۸۱: ۱۳۱). آنچه مجسمه‌سازی جدید را از ملاحظات و شرایط مجسمه‌سازی مدرن متمایز می‌کرد، موضوع بحث‌های غالب زیباشناسی، تاریخی و نظری بود. به طور کلی باید اشاره کرد که پست‌مدرنیسم با تغییراتی در مجسمه‌سازی اروپایی و آمریکایی در دهۀ ۱۹۶۰ به تدریج پدیدار شد و تاکنون ادامه دارد (Bostrum,2004:134). از دهۀ ۱۹۶۰ بیشترین تجاوز به مفروضات یک مجسمه اتفاق افتاد. در این زمان بود که همه ایده‌ها راجع به چیستی یک مجسمه آزموده شد. پایه‌ها از بین رفتند و مجسمه‌ها شروع به اشغال فضا کردند. تغییر شکل شیء به عنوان اثر هنری نمایانگر چیزهای دال بر تفاوت از چیزهای دیگر در جهان واقعی بود- همانند حاضر آماده‌های مارسال دوشان- و این باعث شد ماهیت شیء معمول تغییر کند، که بیننده اشیاء را به روش جدید و متفاوت ببیند و با بیرون‌کشیدن بافت معمول شیء و دادن چیستی جدید به آن در قالب اثر هنری، سبب ایجاد روابطی جدید در ذهن مخاطب شده و اشیاء به چیزی غیر آنچه بودند، تغییر یافتند (آرناسون، ۱۳۷۵: ۵۲۲-۵۱۱). دهه ۱۹۶۰ یک دورۀ بازگشت به سنت و ارزش‌ها تشخیص داده شد و دوره‌ای از فعالیت‌های جدی در عرصه مجسمه‌سازی ادامه یافت. «هنر پاپ» با توصیه به انتخاب اشیاء معمول مصرفی روزانه از طریق فرهنگ عمومی به عنوان موضوع اصلی مطرح شد. «هنر مینیمالیسم» روی خصوصیات رسمی از طریق شکل‌های هندسی با ساختار محکم تأکید کرد. در طول همان سال‌ها «هنر مفهومی» پایگاه محکمی را به دنیای هنر نشان داد و با ارایه مفهوم تا حدودی در برابر جایگاه مجسمه‌سازی به عنوان یک دارایی، در بازار هنر شکوفا شد. در دهه ۱۹۶۰ «رویدادها»[۳] که به وسیله «هنر اجرایی»[۴] دنبال شد، مفهوم و نظریه‌هایی را ارایه می‌کرد که تعریف و پارامترهای مجموعه را رد می‌کرد (اسمیت،۱۳۸۱: ۱۷۲-۱۶۸). رویداد یا رخداد نوعی برنامۀ سرگرم‌کننده و دقیق طرح‌ریزی‌شده بود، اما میزانی از پیشامدها و حرکات خودانگیخته را نیز شامل می‌شد که هنرمند در جریان آنها، نمایشی مرکب از عناصر تئاتری و هنر تجسمی را به اجرا در می‌آورد. این اصطلاح در ۱۹۵۹ به وسیلۀ آلن کاپرو، هنرمند امریکایی مطرح و بر مجموعۀ متنوعی از پدیدارهای هنری دلالت می‌کرد. رخداد، پیوند نزدیکی با تئاتر و هنر اجرا داشت و خود را به فضای گالری‌ها و نمایشگاه‌های متعارف هنری محدود نمی‌کرد (لینتن،۱۳۸۳: ۴۹۳). هنرهای اجرایی اگرچه پیشینه‌ای دادائیستی دارند، اما به طور عمده با پاپ‌گراهایی چون اولدنبرگ و جیم داین گسترش یافتند، اجراهای اولیه پاپ‌گراها کولاژهایی محیطی بودند که حضور انسان در آنها اغلب در حد یک عنصر کولاژی در کنار دیگر عناصر بود. اما در مراحل بعدی بر حضور و نقش‌آفرینی انسان تأکید بیشتری شد و عملاً انسان مهم‌ترین عنصر هنرهای اجرایی شد (تابعی، ۱۳۸۴: ۲۷۴). با توسعه

تعریف هنر سه‌بعدی، بیننده اثر را از درون آن تجربه می‌کرد نه با ایستادن در برابر آن (قرار گرفتن مخاطب در درون فضای اثر هنری)، این مفهوم نقشی را در توسعه «هنرهای زمینی» باز کرد که به عنوان «هنر محیطی»[۵] و«کارهای خاص جایگاهی»[۶] معروف شدند. این کارها در خارج از قلمرو فضای دیداری سنتی یعنی موزه، گالری و فضاهای عمومی ساخته و نصب می‌شدند تا یک بخش جدایی‌ناپذیر از محیط اطراف خود باشند (Krauss,1979:38-42). در واقع هنر محیطی در دهۀ ۱۹۶۰ شکل گرفت و برای توصیف آثار سه‌بعدی بود که مخاطب می‌توانست به فضای آنها وارد شود. هنرمند می‌کوشد تا مخاطب را در این فضای سه‌بعدی محصور کرده و او را درگیر رخدادها یا بازی‌هایی کند که از پیش برنامه‌ریزی‌شده، آنچه اهمیت داشت مشارکت مخاطب در اثر هنری و حس اثر از نزدیک بود (لینتن،۱۳۸۳: ۵۰۱). این دوره با رشد تعدادی کمیته‌های عمومی و پشتیبانی دولتی، جهت حضور آثار هنری در پروژه‌های عمومی همزمان شد (اسماگولا،۱۳۸۱: ۳۸۶-۳۸۳). یک پیآمد این زمان، ظهور «مجسمه‌های عامه‌پسند»[۷] بود که علت به وجود آمدنشان دیده‌شدن در محیط و سهیم‌بودن در تمام فعالیت‌های بزرگ و کوچک زندگی روزانه بود (Walther,2000:353). کل شواهد اولیۀ ایده‌های پست‌مدرن یا تئوری‌های آن در مجسمه‌سازی را می‌توان در ظهور سه نوع رویداد دانست :

- آرت پاورا (هنر بی‌پیرایه)[۸]

هنر بی‌پیرایه در ایتالیا، رویکردی را در هنر بیان می‌کرد که اساساً ضد تجاری، متزلزل، پیش‌پاافتاده و غیررسمی بود، عمدتاً با «کیفیت‌های فیزیکی اشیا» و وسایل و قابلیت‌های بیانی متناسب با موضوعات در نظر گرفته می‌شد و اهمیت آن در درگیری هنرمند با واقعیت و موضوعات واقعی برای بحث به روشی غیرقابل بیان، خصوصی و جدی بود (Smith,2000:147). در این نوع آثار خیال‌بافی، کیفیت واقعی اثر نبود، بلکه «مواد مورد استفادۀ روزانه» که معمولاً فقیرانه و کم‌اهمیت به نظر می‌رسند، مورد توجه قرار گرفته و به وسیلۀ هنرمند انتخاب می‌شدند. هنر بی‌پیرایه شامل ساختارهای فیزیکی و پیچیده همراه با ایده‌های پیچیده‌تر بود و به نظر می‌رسد که تا حدودی حاوی اشاره‌های سیاسی نیز بوده‌اند[۹] (Smith,1987:128). شیء بازیافته مورد نظر هنر بی‌پیرایه به مجسمه‌ای گفته می‌شد که از «اشیا»، کاربردی متفاوت می‌گرفت. به نوعی که معنای تازه‌ای، از آن دریافت می‌شد. این شیوه یکی از روش‌هایی بود که در جنبش هنر مفهومی مورد استفاده قرار گرفت. در این نظریه، مفهوم اهمیت دارد و نه چگونگی ارایه آن. فکر هنرمند مهم است و نه شیء هنری. هدف، رساندن مفهوم یا ایده معین به مخاطب است (وسیله بیان هر چه باشد، کاربست قالب‌های هنری متداول امری غیر لازم است). به همین علت هنرمندان از هر چیز غیرمتداول و بی‌ارزش در کنار هم یا به تنهایی برای نمایش ایده هنری خود استفاده کردند. در این میان مجسمه‌هایی که عموماً به شیوه شیء بازیافته کار می‌شدند، به نوعی به کشمکش بین موضوع و ضد موضوع می‌پرداختند و پیوند افکار هنر مفهومی با گرایش‌های هنر پاپ را به نمایش می‌گذاشتند. هانس هک[۱۰] در آلمان غربی، یاوس کلین[۱۱] و دانیل بارن[۱۲] در فرانسه و مجسمه‌سازان آرت پاورای (هنر بی‌پیرایه) ایتالیا مانند جانس کونلیس[۱۳] و ماریو مرز[۱۴] استراتژی‌های «ضد فرمالیستی»[۱۵] مربوطه را ابداع کردند که پایداری ساختارهای مدرن در هنر را تا حدودی به وسیله پذیرش موضوعات غیرمتعارف و غیر سنتی و استفاده از موادی مانند چربی، مواد غذایی و محصولات زاید، مورد سؤال قرار می‌داد و از طریق کاربرد مواد فاسدشدنی و زاید، آثار را به یک عنصر «پست» و بی‌ارزش تبدیل کردند، بی‌شکل‌شدن و ناپایداری را به جای ارزشمندبودن آثار نمود دادند، که معمولاً با کارهای مجسمه‌سازی هنری مربوط بودند (Bostrum,2004:1346,1347)؛ (تصویر ۱).

تصویر ۱. هانس هک، میز، چیدمان، دهه ۱۹۶۰. مآخذ : www.c4gallery.com

Fig. 1. Hans Haacke, Desk, Installation art, 1960 Source: www.c4gallery.com

- پسامینیمالیسم

تاریخ‌نگار و منتقد میشل فرایند[16] در ۱۹۶۷ به طور خصمانه از مجسمه‌سازی مدرن در برابر کارهای سه‌بعدی جدید دفاع کرد که به پسامینیمالیسم مشهور شدند. فراید ادعا کرد که برخلاف آثار مجسمه‌سازان مدرن همچون دیوید اسمیت[17] (۱۹۶۵-۱۹۰۶ پیشگام آمریکایی در حجم‌سازی فلزی به روش جوشکاری) و آنتونی کارو[18] (۱۹۲۴ پیکره‌ساز برجستهٔ تجردگرا)، مجسمه‌های پسامینیمالیسم آمریکایی چون آثار دونالد جاد، رابرت موریس[19]،کارل آندری[20] و دیگران یک «شرایط غیر هنری»[21] را ارایه می‌کنند. او کار جدید آنها را «نمایشی و ادبیات‌گرا» نامید، یعنی کیفیت‌هایی که با تجربیات مجسمه‌سازی مدرن متناقض بود. پسامینیمالیسم یک نقش نوپا را برای مخاطب در تجربه شیء هنری معرفی می‌کرد و بالاتر از آن به عنوان اثری خالص و مستقل از مخاطب، به سمت چیزهای غیر از هنر سیر قهقرایی می‌پیمود (Bostrum,2004:1346). بدین معنی که این آثار دید را به بینش، ادراک شکل را به مفهوم فضا و نقش بیننده را از مشاهده‌گر به شرکت‌کنندهٔ فعال مبدل کرده بود، این‌گونه آثار دارای سرشتی دو گانه بودند که روش‌هایی تازه را در اندیشیدن و تجربه ارایه می‌کردند (اسماگولا،۱۳۸۱: ۲۱۷). اگرچه فراید اصطلاح پست‌مدرن را مورد استفاده قرار نداد، اما به تفاوت مجسمه‌های مینیمالیسم از مجسمه‌سازی مدرن تأکید کرد. به هر حال منظور فراید از یک گسیختگی در تفکر مدرن نه به معنای پذیرش آوانگارد جدید، بلکه به عنوان یک بحث از تغییر در زیبایی‌شناسی بود. پسامینیمالیسم[22] و هنر زمینی از اواخر دههٔ ۱۹۶۰، مخصوصاً آثار والتر دی‌ماریا[23]، میشل هیزر[24]، ریچارد سرا[25] و رابرت اسمیتسون[26] با دعوت مخاطب از طریق تجربه مستقیم اثر، موجب رد گالری‌گرایی مجسمه‌سازی مدرن شدند (Bostrum,2004:1346,1347)؛ (تصویر ۲).

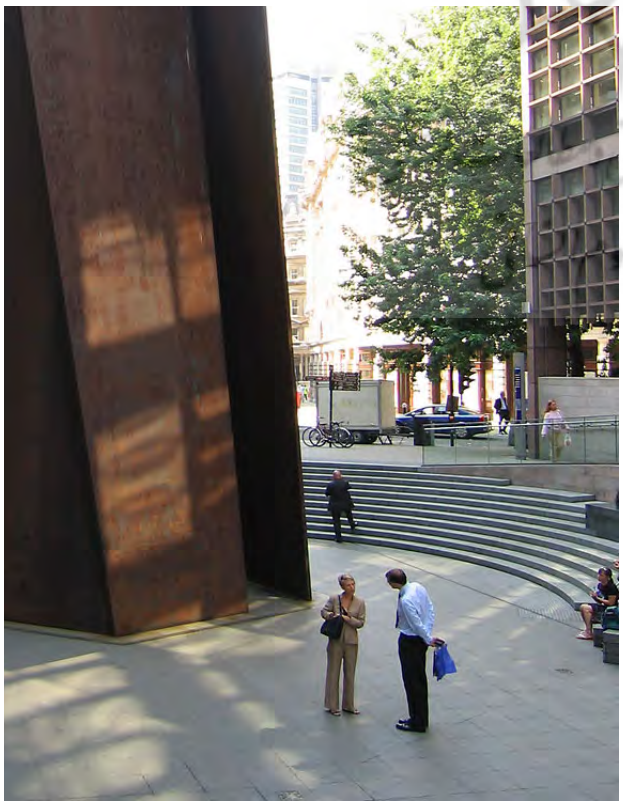
-مفهوم‌گرایان اروپایی[27]

روزالیند کراوس[28] منتقد و نظریه‌پرداز پست‌مدرن، در یک مقالهٔ برگزیده تحت عنوان مجسمه‌سازی در عرصه گسترده[29] با کاربرد عنوان «عرصهٔ گسترده»[30] محدودیت‌های فضاهای نمایش مجسمه را مورد بحث قرار داد و مجسمه‌سازی را همراه با مفاهیم و اشکالی از نوع معماری یا آثاری از نوع «منظر و چشم‌انداز» معرفی کرد. این موضوع خود موجب جدایی این آثار از مجسمه‌های مدرن شد. کارهایی که نه فقط از فضای موزه فراتر می‌رفتند، بلکه می‌توانستند از طریق عکس یا فیلم نمایش داده شوند و به عنوان شباهت یا تقلیدی ثانوی از تجربه واقعی و حقیقی اثر هنری عمل می‌کردند. (Krauss,1979:30-43). او چنین بیان کرد که پست‌مدرنیسم با هنر زمینی یا هنر «خاص مکان»[31] توسعه‌یافته است که به عنوان هنر زمینی یا هنر محیطی شناخته می‌شود. این نوع هنر به شکل یک جنبش مجسمه‌سازی شگرف به دنبال برانداختن تأثیرهای دارایی‌ساز و وسواس موزه و گالری است که گاهی اوقات «ساختار مکانی»[32] نامیده می‌شود و در آن صورت هنر به عنوان محیطی کامل مد نظر قرار می‌گیرد، که در تعامل مستقیم انسان با طبیعت است. هنر زمینی اشتیاق حسرت‌باری برای فرار از نابودی اثر هنری به عنوان وسیله‌ای برای بهره‌برداری‌های تجاری هنر نشان داده است. همچنین برای فرار از تمدن به شکل یک اعتراض در برابر تخریب فزایندهٔ طبیعت بیان شده است (Woods,1999:147-148).

به طور همزمان در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در اروپا، کارهای مفهومی جوزف بویز[33] (۱۹۸۶-۱۹۲۱) با استفاده از مواد خاصی مثل نمد، چرم، عسل و طلا و ارتباط آنها با مضامینی چون سیاست، اکولوژی یا رابطهٔ عمیق میان انسان و طبیعت و همین‌طور ارتباط بیشتر میان دنیای طبیعی و افسانه تکاملی خود بویز ایجاد شدند(Smith,2000:140-143). هدف او گسترش مفهوم مجسمه‌سازی به مواد غیرقابل رؤیت بود که مورد استفادهٔ هر کسی می‌توانست باشد. ایجاد چیزی که «مجسمه‌سازی اجتماعی»[34] نامیده شد و در این نمونه آثار می‌توان چرخش از فرم و شکل را به «محتوا و معنی» ملاحظه کرد (Honour,1995:864-865).

اصطلاح واقعی مجسمه‌سازی امروز نه صرفاً برای طراحی اشیاء هنری سه‌بعدی، بلکه برای ادعای تفوق هنری برای انواع معین «فعالیت»ها به کار برده می‌شود، به عنوان نمونه در سال ۱۹۶۹ گیلبرت و جورج[34] (۱۹۴۳و۱۹۴۲)، خودشان را «مجسمه‌های زنده»[35] لقب

تصویر ۲. ریچارد سرا،۱۹۸۷،لندن. مآخذ : www.wikipedia.org
Fig. 2. Richard Serra, 1987, London. Source: www.wikipedia.org



دادند و چیزی را ایجاد کردند که با عنوان‌های «مجسمه مصاحبه»[۳۶] و «مجسمه عصب»[۳۷] معرفی شدند (Woods,1999:147). این دو هم‌زمان با اجراها، موضوع مرز بین هنرمند و اثر هنری را به چالش کشیده و آثاری چون «مجسمه‌های پستی» و «مجسمه‌های کارت‌پستالی»[۳۸] و «مجسمه‌های مجله‌ای»[۳۹] عبارت‌هایی بودند که از ترکیب کارت‌پستال‌هایی با عکس‌ها و بریده‌های مجلات ساخته می‌شدند و از این طریق عکس‌هایی مستقل با ابعاد بزرگ به نمایش درمی‌آمدند (مارلو،۱۳۸۲:ص۵۴). آنها «رویکرد مفهومی» را در آثارشان جهت بیان موضوعات زندگی شهری، مسایل اجتماعی، نژادی و جنسی به کار بردند[۴۰]. (Honour,1995:879) ؛(تصویر ۳).
از سوی دیگر، همزمان هنرمندان دیگر رویکرد مفهومی، به طور فزآینده‌ای از عناصر طبیعت یا زباله‌های اجتماع معاصر جهت ساخت آثارشان بهره گرفتند (Woods,1999:147)؛(تصویر ۴).
همان‌طور که بیان شد مجسمه‌سازی مدرن از ۱۹۶۰ با انواع تغییراتی تدریجی که در شکل و صورت بیانش به وجود آمد منجر به ایجاد تحولاتی عمیق در ماهیت و هویت مجسمه‌سازی مدرن به عنوان اثری فرمالیستی محض شد. کاربرد مواد غیرمتعارف مجسمه‌سازی، تنوع بسیار ابزارهای بیانی در قالب مجسمه‌سازی جدید، حضور مفاهیم و رویکردهای مفهومی در پس آثار از جمله مهم‌ترین عواملی بودند که موجب تغییر در چیستی مجسمه‌سازی به عنوان شیء منفرد و مجزا شدند.

تصویر ۳. جوزف بویز، نمد چرب،چیدمان،۱۹۶۳. مآخذ : www.theanalyticpoem.net
Fig. 3. Joseph Boys, Fat Felt, Installation art, 1963.
Source: www.theanalyticpoem.net

ظهور مجسمه‌سازی پست‌مدرن از ۱۹۸۰

از دهۀ ۱۹۸۰ اصطلاح «کثرت‌گرایی» که به طور غالب به عنوان شعار روز شنیده می‌شد به تعدد و فراوانی سبک‌هایی که آن زمان حضور پیدا کردند، عنوان می‌بخشید. در مجسمه‌سازی این دهه به بعد علاوه بر الهام از جنبش‌های قبلی، سبک‌ها و حتی دوره‌های گذشته در حس پست‌مدرن «موضوع‌گرایی» در این آثار پررنگ شد و به شخصیتی دور از اصول انتزاعی خالص حاکم در دوره مدرن مبدل شد. به عقیده لیوتار پست‌مدرن «جریانی که در جستجوی عرصه‌های جدید است، نه به منظور بهره گرفتن از آنها، بلکه به منظور بیان و رساندن مفهوم قدرتمندتری از امر غیرقابل عرضه» (لیوتار،۱۳۸۰: ۱۹۸). از این زمان به بعد مجسمه‌سازان یک قابلیت درونی، یک ترغیب برای ایجاد و در نهایت ارایه یک «بیانیه» را دارا هستند و این بیانیه به یک اثر هنری تعبیر شده است تا با مخاطب سهیم باشد. هنرمند از طریق یک فرآیند تصمیم‌گیری پیش می‌رود تا به هدف نهایی خود برسد. این بیانیه از طریق واقعیت‌های فیزیکی و عینی بیان می‌شود. مجسمه‌سازی معاصر بخشی از هنرهای تجسمی است که وسیلۀ عالی را ارایه می‌کند که تاریخ هنر، تولید هنر، نقدگرایی و زیبایی‌شناختی را در بر می‌گیرد.
به عقیدۀ لوسی اسمیت، مجسمه‌سازی از دهۀ ۱۹۸۰ با استراتژی‌های اجتماعی و اقتصادی سازگار شد و مقدار قابل توجهی از نگاه خود را به عنوان یک «پدیدۀ اجتماعی» معطوف کرد (Smith,2000:141). او بر این نظر است که مجسمه‌سازی دهۀ ۱۹۸۰ یک گرایش

تصویر۴. گیلبرت و جورج، مجسمه آواز،۱۹۷۱. مآخذ : www.intertekst.com
Fig. 4. Gilbert and George, Singing Sculpture, 1971.
Source: www.intertekst.com

عمومی را به‌سوی کثرت‌گرایی هنری پیگیری کرده است و اکنون دیگر امکان ندارد که از دیالکتیک سبک‌های مدرن گرا یا یک سبک واکنش‌گر به سبک دیگر صحبت کنیم و یا با تصوراتی که بر اساس یک سبک خاص بنا شده است مخالفت کنیم و یا اینکه به روش دیگر آن سبک را گسترش دهیم. در ایالات متحده کثرت‌گرایی به طور خاص برجسته شد و هنوز تا حد زیادی بزرگترین بازار را برای هنر معاصر فراهم ساخته است (Ibid,1987:133). تصورات جدیدی که در مجسمه‌سازی پست‌مدرن پدیدار شده است را می‌توان از قول وودس به شرح زیر بیان کرد :

۱. مجسمه‌سازی به طور صحیح برای شرایط دیداری (دیده‌شدن) خود به یکپارچگی کامل و عدم تشابه خود به چیزهای دیگر تأکید می‌کند.

۲. حضور تماشاگر در فرآیندها، روش‌ها و تکنیک‌های ساخت مجسمه جایگزین کار کامل و به اتمام رسیده، شده است.

۳. ساخت مجسمه از مواد غیر سخت که (دارای یک شکل فیزیکی ثابت و صحیح نباشد)، ازاین‌رو تکنیک‌هایی چون جوش‌دادن، مهره‌کردن، به هم‌متصل‌کردن و سرهم‌کردن ... به عنوان فعالیت‌های مجسمه‌سازی مطرح می‌شوند.

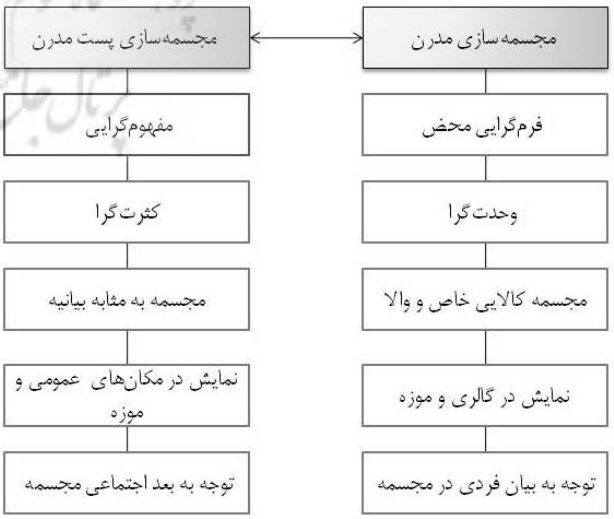
۴. انسجام مجسمه منوط به ترکیبی از یک سری اشیاء مجزا، جدا از هم و گسیخته است (Woods,1999:147) ؛(نمودار ۱).

ویژگی عمده مجسمه‌سازی پست‌مدرن

در رویکرد پست‌مدرن به زیباشناسی تعریف‌های همگانی و جهانی هنر کنار گذاشته شده و در عوض بر تنوع موضوع‌های هنر، ماهیت بافت بنیاد ساختار و تعریف هنر، نقش آن در جریان زندگی به طور عام و ابهامات تفسیرهای هنری تأکید شده است (کلی،۱۳۸۳ : ۱۷۸). در فضاهای قبل از پست‌مدرن، انسجام وجود داشت یعنی یک انسجام واحد زیباشناختی، تمام ذرات و نقاط این فضاها را به هم پیوند می‌داد. در آن فضاها زیبایی، هرمی بود از قاعده به رأس. در هر یک از این هرم‌ها، زیباها بر حسب آنکه در کدام مرتبه قرار می‌گرفتند متعالی‌تر بودند. وضعیت پست‌مدرن یک فضای واحد نیست، به تعداد افراد و «ماتریس زیبایی» آنها فضا وجود دارد. فضای پست‌مدرن، فاقد ملاک‌های زیباشناختی فرافردی است (بازرگانی،۱۳۸۱ : ۱۶۲). لازم به توضیح است که ساختار نگاه را چه در عینیت و برون‌سویی آن، چه در ذهنیت یا درون‌سویی آن، «ماتریس زیبایی» می‌نامند. وقتی ماتریس زیبایی دگرگون می‌شود، همه چیز دگرگونه دیده می‌شود. زیبای پیشین دیگر زیبا نیست، دست کم به گونهٔ پیشین نیست (همان : ۳۱) زیبایی‌شناسی پست‌مدرن به مثابهٔ زیبایی‌شناسی بازیگوش و بی‌ارتباط با بایدها و نبایدها و باورهای پیشین و حتی بی‌ارتباط بااحساس های هنرمند، افشاکنندهٔ گرایشی مشخص بود، اینکه مدام در جهت گسترش زیبایی‌شناسی روابط مفصل و قابل انعطاف فضاهای ناپایدار به جای روابط جوشکاری‌شده و انعطاف‌ناپذیر فضاهای پایدار، حرکت کند (همان : ۱۰۹).

فرم‌ها و گونه‌های مجسمه‌سازی پست‌مدرن به طور درونی و «خودسازمان‌ده» تعاریف هنری را به مرزهای نامتعینی کشانده‌اند. مرز بین فرم و محتوای معنایی‌شان درهم‌ریخته و چیستی فرم مجسمه به گستره‌های جدیدی از روابط معنایی گسترش پیدا کرده است. شیوه‌های هنری آن‌قدر دگرگون شدند که به طور اجتناب‌ناپذیر در گستره‌های معناشناختی گرفتار آمده و تعریف هنر را دچار تزلزل کردند، دیگر تعریفی وجود ندارد که بتواند گونه‌های مختلف مجسمه‌های هنری را به هم پیوند زده و خصلتی مشترک از هنری‌بودنشان ارایه دهد.

ویژگی‌هایی که می‌توان در مورد مجسمه‌سازی پست‌مدرن و تفاوت آن با حجم‌سازی در دوره‌های قبل در نظر گرفت عبارتند از



نمودار ۱. پیدایش تحولات در عرصه مجسمه سازی از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰.مأخذ : نگارنده
Diagram 1. The rise of changes in the field of sculpture from 1960 to 1980. Source: author.

تصویر ۵. آنتونی گورملی، توده هراس‌انگیز،۱۹۹۸. مأخذ : www.antonygromely.com
Fig. 5. Antony Gormley, fearful Mass, 1998.
Source: www.antonygromely.com

اینکه در دوره مدرن مجسمه‌های فیگوراتیو به شکل انتزاعی ساخته می‌شدند، بدن انسان به عنوان چیزی بی‌شکل با شمایلی عجیب، ساختارشکنی شده و غیرکامل یا ازریخت‌افتاده در نظر گرفته می‌شد و دیگر چیزی به عنوان بدن انسان باقی نمانده بود. ولی در دورهٔ پست‌مدرن شاهد توجه ویژه به بدن انسان به عنوان جایگاه تحقق اثر هنری هستیم، برخلاف گذشته که دوری از شکل‌نمایی تأکید می‌شد، حال در این عرصه، بازگشت به مجسمه‌های فیگوراتیو گذشته، جهت نمایش کالبد انسانی بسیار عیان است، اگرچه هر پیکره برخلاف دوره مدرن در شکل بیانیش بار معنایی ویژه‌ای حمل می‌کند. (تصویر ۵).

یک علاقه فزآینده در تحلیل و روش ساخت اثر جهت مخالفت با مصنوع (مجسمه) پایان‌یافته مدرن مشاهده شده و یک تعریف مجدد از مجسمه‌سازی ارایه می‌شود، یعنی به مجسمه برای قرارگرفتن در پروسه و تحلیل‌های طبیعی اجازه حضور داده می‌شود. این مجسمه‌سازان ایفای نقش مستقیم در طبیعت را برگزیده‌اند؛ همچون زیستن، تجربه و کنش متقابل با طبیعت و هدف آنها از نمایش مجسمه در یک فضای خاص طبیعی، در نتیجهٔ علاقهٔ این افراد به کل «پروسه و فرآیند» آفرینش هنری است (نه فقط نمایش مجسمه به عنوان محصول تمام‌شده) و هدف این مجسمه‌سازان از کار با محیط طبیعی، ایجاد تصورات «مفهومی» بود. همان‌طور که بیان شد، اکنون این بینش گسترش یافته و جایگزین توجه سنتی به نمایش عینی و مستقیم مجسمه شده است. در دوره پست‌مدرن با فضای گالری معمول به عنوان جایگاه اختصاصی نمایش مجسمه مخالفت و ایجاد «ساختارهای مکانی خاص» موجب علاقه به نمایش مجسمه در فضاهای عمومی روزانه شد (رک : اسماگولا،۱۳۸۱: ۴۵۰-۳۸۳) ؛(تصویر ۶).

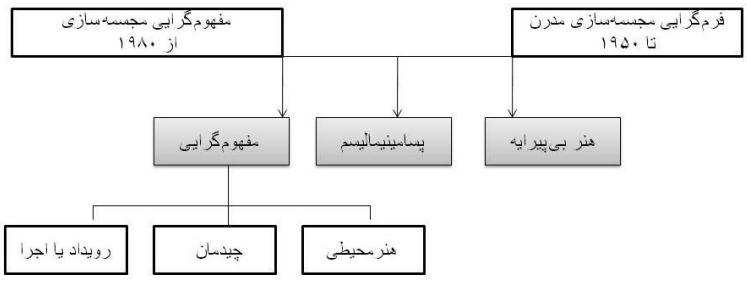
استفاده زیاد از اشیاء معمول روزانه در آثار مجسمه‌سازی پست‌مدرن موجب شد که این اشیا «مفاهیم» را دگرگون ساخته و سبب ایجاد تناقض‌هایی در دیدن و دانستن شوند. در دوره پست‌مدرن شاهد رشد فزآینده‌ای در به‌کارگیری وسایل تکنولوژی مانند ویدئو، تلویزیون، کامپیوتر و دیگر ماشین‌های خانگی و الکترونیکی در کولاژ و چیدمان‌ها هستیم. بدین معنی که مجسمه‌سازان جنبه‌های آشنای زندگی را به نمایشی بدل کرده و مخاطب را با رویدادهایی مواجه می‌سازند و ادراکش را به مبارزه می‌طلبند و او را به منطقهٔ تازه‌ای از اندیشه و تجربه‌ای احساسی وارد می‌کنند. در پشت دستکاری اشیاء و این تصورات پیچیده، مسئله مرکزی نهفته است یعنی جستجوی درون‌گرایانه برای «معنا». (تصویر ۷)؛(نمودار ۲).

تصویر۶ .نیلز- آدو، لانه صخره سرخ،۱۹۹۸،بامبو، زمین، پرتقال، لیموترش و لیمو شیرین، اجرا شده در صخره‌های سرخ‌رنگ کانیون، کالیفرنیا.
مأخذ : www.askart.com

Fig. 6 .Nylz- Adu, Red Rock`s Nest, 1998, bamboo, earth, orange, lime and sweet lemon, executed in red rock canyon, California.
Source: www.askart.com

تصویر ۷. دیوید ماک،هر خانه‌ای باید یکی داشته باشد.۱۹۸۹،اجاق گاز، مایکروویو، یخچال و آدم عجیب، مأخذ: Smith,2000:285

Fig. 7. David Mach, every home should have one, 1989, stove, microwave, refrigerator and odd.
Source: Smith, 2000: 285.



نمودار۲ . مقایسه تطبیقی مجسمه سازی مدرن و پست مدرن، مأخذ: نگارنده
Diagram 2 .Comparative study of modern and post-modern sculpture. Source: author.

نتیجه‌گیری

با ظهور پست‌مدرنیسم مجسمه از یک اثر سه‌بعدی مدرن که فضا را اشغال می‌کرد به بیان یک «اندیشه» تغییر شکل داده و به واقع این اندیشه، هنر سه‌بعدی را در انعکاسی روشنفکرانه با رؤیا، مرتبط ساخته است. مجسمه اکنون نمودار مسیر دایره پایان‌ناپذیری است که از حجم به فضا، شیء، موقعیت، مفهوم در حال حرکت است. تغییرات به وجود آمده در صورت و شکل بیانی مجسمه‌سازی عواملی چون نمایش مجسمه در مکان‌های عمومی، ارتباط مجسمه‌سازی با محیط و بستر طبیعی، تغییر شکل اشیاء بازتولیدشده صنعتی در شکل اثر هنری، نمایش آثار مجسمه‌سازی از طریق عکاسی و تغییر مفهوم گالری، نقش مؤثر زمان و مکان در ایجاد و نمایش آثار مجسمه‌سازی از جمله تحولات بنیادینی بود که تعریف مجسمه‌سازی مدرن به عنوان یک شیء مستقل را به زیر سؤال برد و هویت آن را تغییر داد. به بیانی دیگر، این مسایل نمایانگر یک جهش از پوسته بیرونی به ساختار درونی تا موقعیت مکانی اثر بود. این تحولات عیان، شاخص‌های اصلی رویگردانی از تجردگرایی مدرن در قالب فرمی ناب شد، تا درک و دریافتی نو در قالب و محتوایی خاص ایجاد کند. در پست‌مدرن برخلاف مدرن این «محتوی و معنا» است که حرف نخستین را از طریق تغییر ساختارهای موجود بیان می‌کند. در واقع ویژگی مجسمه‌سازی پست‌مدرن، توانایی آن برای جلب توجه ما به روابط دقیق و موشکافانه و درونی فرم و فضا جهت بیان پیامی خاص است. از ویژگی‌های این نوع مجسمه‌سازی، حساسیت آن در مقابل وقایع روز و حقایق اجتماعی و طرح این مسایل از طریق پتانسیل‌های این عرصه است که در قالب استعاره، نماد و کنایه به نمایش در می‌آیند. در واقع «موضوع‌محوری» در هنر پست‌مدرن به مجسمه‌سازان این امکان را داده که بدون نگرانی رعایت هیچ آداب و ترتیبی از انواع دغدغه‌های شخصی و مسایل پیرامون خود سخن گویند و هر چیزی را در آثار خود طرح کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Edward Lucie Smith
۲. Michael Archer
۳. Happening
۴. Performance Art
۵. Environmental Art
۶. Site- Specific
۷. Public Sculpture
۸. Arte Povera
۹. رک: کاباکوف،۱۳۸۵: ۲۶
۱۰. Hans Haacke
۱۱. Yves Klein
۱۲. Daniel Buren
۱۳. Jannis Kounellis
۱۴. Mario Merz
۱۵. Anti Formalist
۱۶. Michael Fried
۱۷. David Smith
۱۸. Anthony Caro
۱۹. Robert Morris
۲۰. Carl Andre
۲۱. Condition of non art
۲۲. Post Minimalism
۲۳. Walter De Maria
۲۴. Michael Heizer
۲۵. Richard Serra
۲۶. Robert Smithson
۲۷. رک: آزبرن،۱۳۸۳: ۷-۶
۲۸. Rosalind Krauss
۲۹. Sculpture in the Ex-panded Field
۳۰. Expanded Field
۳۱. Site-Specific
۳۲. Site Construction
۳۳. Joseph Beuys
۳۴. Social Sculpture
۳۵. Gilbert and George
۳۶. Living Sculptures
۳۷. Interview Sculpture
۳۸. Nerve Sculpture
۳۹. Postcard sculpture
۴۰. Magazine sculpture
۴۱. See.Smith,1987:122

فهرست منابع

- اسماگولا، هوارد جی.۱۳۸۱. *گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری*. ت : فرهاد غبرایی. تهران : انتشارات پژوهش‌های فرهنگی.
- اسمیت، ادوارد لوسی.۱۳۸۱. *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. چاپ دوم. ت : علیرضا سمیع‌آذر. تهران : نظر.
- آرناسون، ه. هاروارد. ۱۳۷۵. *تاریخ هنر مدرن*. ت : مصطفی اسلامیه. تهران : آگه.
- آزبرن، پیتر. ۱۳۸۳، شاخه های هنر مفهومی. ت : هلیا دارابی. *هفته‌نامه تندیس*، (۳۷) : ۷-۶.
- تابعی،احمد. ۱۳۸۴. *پسامدرن و عدم تعین*. تهران : نشر نی.
- جنسن، آنتونی‌اف. ۱۳۸۱. *پست- مدرنیسم : هنر پست- مدرن*. ت : مجید گودرزی. تهران : عصر هنر.
- فلدمن، ادموند بورک. ۱۳۷۸. *تنوع تجارب تجسمی*. ت : پرویز مرزبان. تهران : سروش.
- قدوسی‌فر، سید هادی. ۱۳۸۷. نقش بستر در شکل‌گیری ارتباط بین مجسمه‌سازی و معماری. *فصلنامه معماری و فرهنگ*، (۳۳):۴۰-۳۷.
- کاباکوف، الیا. ۱۳۸۵.چیدمان. ت : هلیا دارابی. *هفته‌نامه تندیس*، (۸۶): ۲۶-۲۴.
- کلی، مایکل. *دایره‌المعارف زیباشناسی*. ۱۳۸۳. ویراستار: مشیت علایی. تهران : مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- لیوتار، ژان- فرانسوا.۱۳۸۰. *وضعیت پست مدرن*. ت : حسینعلی نوذری. تهران : گام نو.
- مارلو، تیم. ۱۳۸۲. *پیشگامان مجسمه‌سازی نوین انگلستان*. ت : پانته‌آ حاجی صادقی. تهران : موسسه هنرهای تجسمی.

References List

- Archer, M. (2002). *Art since 1960*. London: Thames & Hudson Press.
- Arnason, H.H. (1997). *History of Modern Art*. Translated to Persian by Eslamie, M. Tehran: Agah.
- Bostrum, A. (2004). *The Encyclopedia of Sculpture*. New York: Fitzroy Dearborn.
- Feldman, E. B. (2000). *Variety of Visual experiences*. Translated to Persian by Marzban, P. Tehran: Soroush.
- Ghoddousifar, S. H. (2009). The Role of Bace in Shaping the Relationship Between Sculpture and Architecture. *Journal of Memari va farhang*, (33): 37-40.

Honour, H., Fleming, J. (1995). *A World History of Art*. London: Laurence King.

- Jensen, A. F. (2003). *Post Modernism: The Art of Post Modern*. Translated to Persian by Goudarzi, M. Tehran: Art Ear.

Kabakvf, E. (2007). Instaallation. Translated to Persian by Darabi, H. *Tandis*, (86:24-26.)

- Kelly, M. (2005). *Encyclopedia of Aesthetics*. Editor: Mashiyat Aalai, Tehran: Art Research Center of the Ministry of Islamic Guidance.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. Available from: www.jstor.org. (Accessed 16 November 2014).
- Lyotard, J. F. (2002). *The Postmodern Condition*. Translated to Persian by Nozari, H. Tehran: New Step.
- Marlowe,T. (2004). *Pioneers of New British Sculptors*. Translated to Persian by Haji Sadeghi, P. Tehran: Institute of Fine Arts.
- Osborne, P. (2005). *Conceptual Art Branches*. Translated to Persian by Darabi, H. *Tandis*, (37):6-7.
- Smagula, H. J. (2003). *Contemporary Direction in the Visual arts*. Translated to Persian by Ghabrayi, F. Tehran: Iran Cultural Studies.
- Smith L. E. (1987). *Sculpture since 1945*. London: Phaidon.
- Smith L. E. (2000). *Art Today*. London: Phaidon.
- Smith L. E. (2003). *Concepts and Approaches in the Latest Art Movements of the Twentieth Century*. Translated to Persian by Sami Azar, A. Second Edition. Tehran: Nazar.
- Tabei, A. (2006). *Postmodern and Indeterminacy*. Tehran: Nashreney.
- Walther, F. (2000). *Art of the 20th century*. New York: Kolen Taschen.
- Woods, T. (1999). *Beginning Postmodernism*. London: Manchester University.

Analysis of Appearance Fields of Postmodern Sculpture from 1960 to 1980

Somayeh Moosavian*

Abstract

Postmodernism, an art which is in due to variable functions and constantly is being changed in nature and identity. These things are in direct relation to today sculpting while these amazing varieties are not obvious in any fields as they are in the world of sculpture. Now it is queried which evolutions in modern era, in this field, did cause the rise of postmodern sculpture? Regarding the content and concept of sculpture, it is assumed that although predominant formalism led to changes in prevailing attitudes in modern sculpting, postmodern sculpture rises by new form of expression. This article has a descriptive – analytical approach in evolutions and alternations of sculpting since modern era from 1950 to 1980. Regarding there is no academic organizing in evolution backgrounds and rise of postmodern sculpture by their effects on sculpting from 1980 up to now, the necessity of concerning it in this research is highly sensed. Finally it is concluded the the evolutions like the changes in content of gallery to show sculpture, change in industrial reproduction in materials as artwork forms and the effective role of time and place in production and showing of sculpture were of those important basic evolutions caused the modern sculpture meaning, as an abstraction form, to be under questioned and changed its identity. These changes caused the rise of new understanding to give special “content and meaning” by sculpture in a new form.

From 1980s, the term "pluralism" as a slogan heard the most nominated the frequent and various styles attended in that time. In sculpting of this decade and later, in addition to inspiring from the previous movements, styles and even the past eras in sense of postmodern the “topic” is obvious and turned into a character far away from abstract principles predominant in modern era. By the advent of postmodernism the statue changed from a modern three-dimensional artwork that occupies the space to a state expressing a concept and in fact this idea linked three-dimensional art in an intellectual reflect to dream. Now statue is an endless circular diagram path which is moving from volume to space, to object, to location and to concept. In the 1960s, new approaches in the field of art arose like Art Povera, Post Minimalism and Conceptual Art in various formats such as Environmental art, Performance art and Installation. Changes in form and expressing form of statue, factors such as displaying statue in public places, relationship between statue and environment and natural base, stating the industrial reproductive objects as a form of artwork, displaying the state works by photography and change the concept of gallery, the effective role of time and location in performing and displaying the statues are the basic revolutions which made the identification of modern statue as an independent object under question and changed its identity. In other words, these things revealed a jump from external skin to internal structure despite of position of artwork location. These evident changes became the main indexes of turning away from modern abstraction to a pure form to make a new understanding in significant form and content. In postmodernism unlike the modernism, the “content and meaning” express the first words by changing the existing structures. In fact the postmodernist statue`s characteristic is its ability to pay our attention to internal accurate relations between form and space to express a significant message. Some characteristics of this kind of statue can be mentioned as its sensitivity over daily events and social facts by expressing these things by potentials of this field which is displayed in form of metaphor, symbolism and allegory. In fact the “topic” in postmodernism art allow sculptors to express their personal concerns and environmental problems and plan everything in their works without any worries and ceremonials. Forms and types of post-modern sculpture internally and "self-organizing" brought art definitions to indeterminate boundaries. Boundaries between form and meaning content have been mixed and the form of statue extended to new gamut of meaning relations. Artistic styles changed till involved in semantic inevitable and shake art definition. There is no definition to link the various types of artistic sculptures together and offer a common artistic characteristic of them. Sculptors turn the common aspects of life to a performance which expose a person to events and challenges his understanding, brings him to new region of emotional notion and offers experience behind the change of these objects and complicated imaginations, a key point is hidden which is the internal search of definition.

Keywords

Sculpture, Modern, Postmodern, Meaning.

*. Ph.D. candidate in Architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran.
m.moosaviyan@gmail.com