دیکانستراکشن طنزآمیز آثار مدرنیستی

این بار هم بنا بر اقتضا و ایجاب بحث دربارهٔ ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در هنرهای تجسمی، بخش «در گلستانه» را به نمونه‌هایی از آثار پست‌مدرن در پیوند با این ویژگی‌ها اختصاص داده‌ایم.

از آغاز دست‌اندازی پست‌مدرنیسم به قلمرو هنرهای تجسمی، جولیان اشنابل یکی از بحث‌انگیزترین نقاشان بوده است. خودش بر این باور است که همیشه در دو مکان زندگی کرده است، هم در گذشته بوده است و هم در زمان حال. آثار اشنابل یکی از نمونه‌های بارز نقیصه‌های هنر مدرنیستی را فراهم می‌آورد. او با کنار هم نهادن و رنگ کردن تکه‌های شکستهٔ کاسه‌وبشقاب و فنجان‌نعلبکی چینی و سرامیک، از یک سو پارودی نقاشی‌های آغاز مدرنیسم و شیوهٔ پوآنتیلیسم سورا را به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر، یک ایماژ کلی را در پاره‌گی و درهم‌شکستگی همگانی فرم‌ها مستحیل می‌کند. این کار نیز نقیضهٔ همان روشی است که گوستاو کلیمت در آفرینش آثار خود از آن بهره می‌گرفت. به عنوان نمونه در نقاشی «عریان آبی و شمشیر»، پاره‌گی و گسستگی هم در ظروف شکسته دیده می‌شود و هم در ویرانه‌های تاریخی و کلاسیک. برهنهٔ اشنابل که از آنتونیو پولایوئولو هنرمند دوران رنسانس و نقاشی «نبرد مردان برهنه» او به عاریت گرفته شده، مانند پیکره‌یی زنده بر دو ستون آرکائیک نشسته است. سرستونی که به شکل یک پیه‌سوز در سمت راست قرار دارد بیشتر به یک بازیچه شباهت دارد و با حضور خود مرزهای میان هنر متعالی و هنر عوام را در هم می‌شکند. این اثر اشنابل در واقع پارودی قهرمان پروری‌های هنرهای تجسمی سنتی و یادمان‌گونه هم به شمار می‌آید. بیشتر آثار اشنابل به همین گونه تقلیدی است و در آن‌ها نشانه‌های گسستن و فروشکستن، چهره‌یی آشکار دارد. اشنابل با این روش نظریه‌های سنتی دربارهٔ هنر را به ریشخند می‌گیرد.

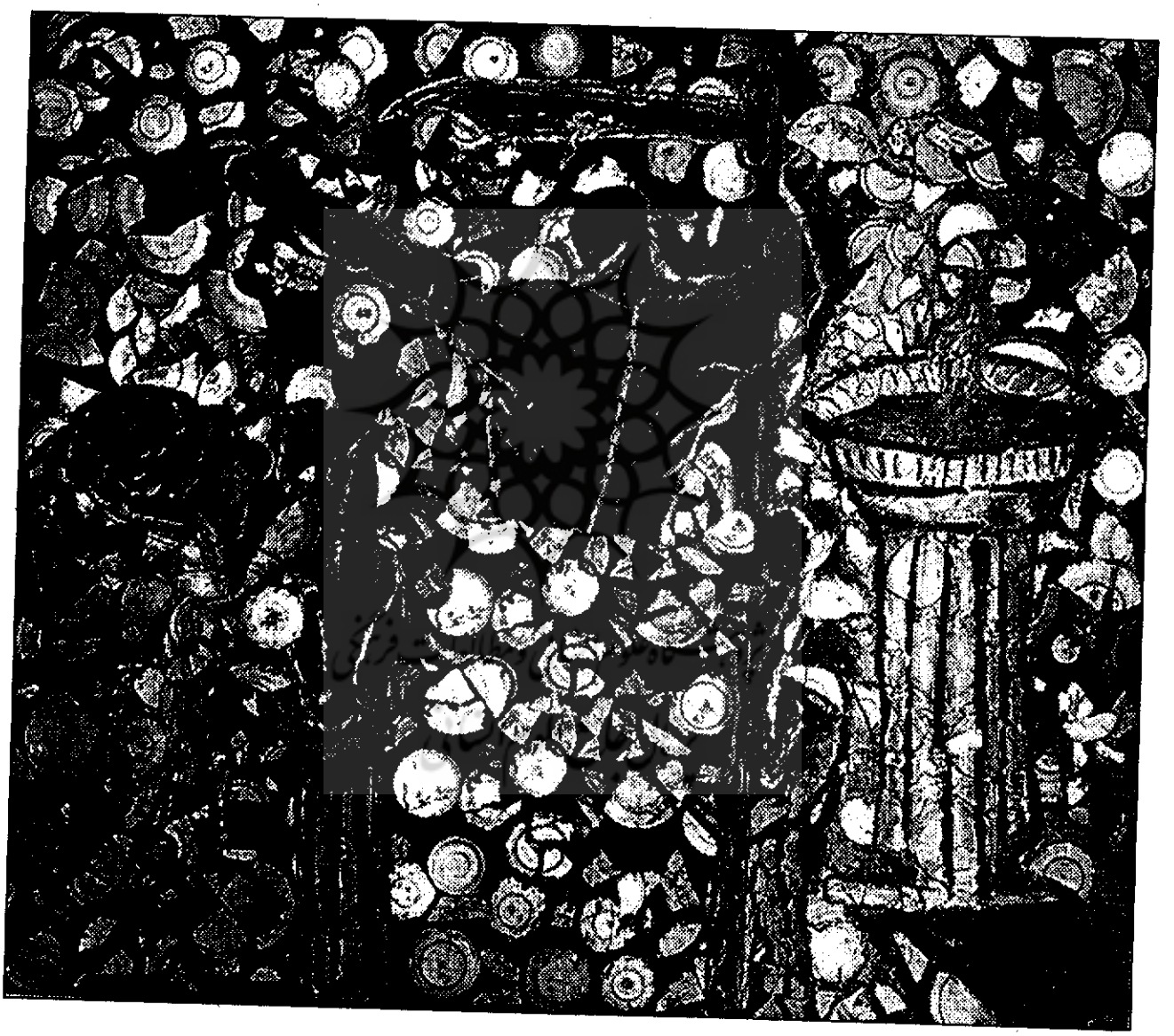
دیوید سالی، آثار خود را هم با وام‌گیری از فرودست‌ترین انواع هنر عوامانه و اشلاک و هم با بهره‌جویی از متعالی‌ترین شکل شناختهٔ هنر سنتی، به شکل کلاژهای تصویری می‌سازد. سالی تکه‌های وام گرفته را به گونه‌یی که هم تعبیر و تفسیرهای گوناگون را بپذیرد و هم رد کند، کنار یکدیگر می‌گذارد. پردهٔ عریض و طویل «معدنچی» او آمیزه‌یی از نقاشی فیگوراتیو و انتزاعی است. نیمهٔ انتزاعی آن رنگین و نیمهٔ فیگوراتیو تک رنگ است. هر عنصر این تصویر نشانه‌یی است که جایگزین واقعیت شده است. دیوید سالی بر آن است که یک تصویر، هر قدر هم که به دامچالهٔ ایدئولوژی پست‌استراکچرالیستی بیفتد هرگز عینیت خود را از دست نمی‌دهد.

آثار کارلو ماریا ماریانی بیانگر اعتقاد و اعتماد و ایمان خدشه‌ناپذیر او به زیبایی کلاسیک است. او این زیبایی را ریشه و مرکز ثقل اثر هنری می‌داند، همان مرکز ثقلی که امروز یا از دست رفته و یا به فراموشی سپرده شده است. بازگشت ماریانی به گذشته و نقاشی‌های کلاسیک و رم باستان از یک سو سفری به قصد زیارت است و از سوی دیگر کوچ کردن به ژرفای قلمروی است که سنت و هویت نامیده می‌شود. از دیدگاه ماریانی، گذشته موزه‌یی است که «زیبایی» در آن نگه‌داری می‌شود. این موزه نماد نامیرائی هنر و ماندگاری اعتبار آن است نه جای حفاظت از اشیای کهنه و منسوخ. ماریانی با وسواس تمام، خود را متعهد به حراست از زیبایی‌هایی می‌داند که پیش از مدرن شدن هنر وجود داشته است. ماریانی نمونه‌های زیبایی کلاسیک را با اشیای زندگی روزمره در می‌آمیزد و با این شگرد هم جانب زیبایی‌شناسی پست مدرن را نگه می‌دارد و هم کلاسی‌سیسم فردی خود را شکل می‌دهد. اما در فرایند این کار اثرش شکل یک چیستان مدرن را به خود می‌گیرد و بدین سان اندیشهٔ هنر را زیباتر از خود اثر هنری جلوه می‌دهد. در «ترکیب‌بندی شمارهٔ ۶»، تمامیت زیبایی جسمانی به جای تجربه‌های گسستهٔ هستی می‌نشیند و زیبایی، شکل نوعی دفاع خیره سرانه و خودمحورانه در برابر نیروهای تباه‌کنندهٔ توانایی جسمانی را به خود می‌گیرد. در این اثر نماد زیبایی کلاسیک به جای بستهٔ طنابی آمده است که در «صدای سری» اثر مارسل دوشان، میان دو صفحهٔ فولادی قرار گرفته است.

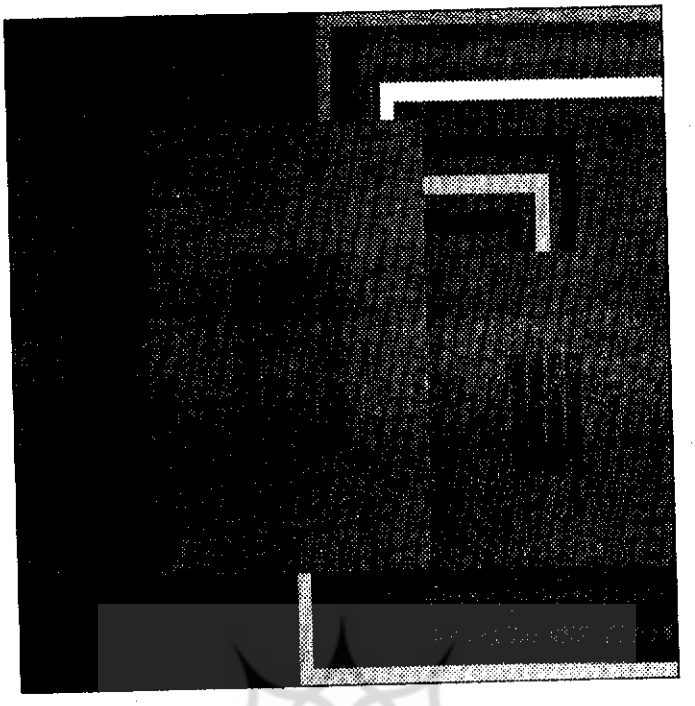
رشید آراین، هنرمند پاکستانی‌تبار انگلیسی، چه به عنوان نقاش و چه در جایگاه سردبیری نشریهٔ «متن سوم»، از جمله هنرمندانی است که همواره درگیر مسائل سیاسی و نژادی بوده است. آراین بی‌آن‌که لحظه‌یی دل نگران سبک‌گرایی و انسجام‌های مدرنیستی باشد، فقط در اندیشهٔ راهکارهایی است که با آن آب در خوابگه تماشاگر عاتی‌زدهٔ غربی بریزد و پیام خود را به گوش جهان غرب که بر محور سرمایه‌داری و «ناتو» بازی می‌گردد برساند. می‌خواهد اثرش را به گونه‌یی بیافریند که ضمن ایستادن رودرروی غرب، برای ساکنان جهان سوم و مردمی که مدرنیسم آنان را به حاشیه رانده است نیز پذیرفتنی باشد. آراین در «نقاشی سبز»، در چهار پانل بزرگ بر زمینهٔ رنگ سبز، که رنگ پرچم پاکستان است، عکس‌هایی از خون ریخته شده بر زمین و اسفالت خیابان را همراه با بریده‌هایی از تیترهای روزنامه‌های اردو زبان به شکلی منظم و در تضاد با میثاق‌های انتزاع مدرنیستی کنار هم نهاد. متون افزوده بر این عکس‌ها دربارهٔ دستگیری بی‌نظیر بوتو و سفر نیکسون به پاکستان است. رشید آراین بر آن است که حتی مدرنیست‌های نخستین، از جمله گوگن و پیکاسو هم مانند استعمارگران غربی، تنها به شکلی گذرا و بنابرنیازهای خود به جهان‌های دیگر پرداخته و نگاهشان تنها معطوف به سطح و موارد کلیشه‌یی بوده است. آثار آنان پر است از نشانه‌های آرزوی گریز از خویشتن و پناه بردن به دامن خیال‌پردازی‌هایی که جهان‌های دیگر برای آنان فراهم می‌آورد. آراین می‌خواهد نشان دهد که امروز همین جهان آرام و افسانه‌یی مایهٔ دردسر و موی دماغ فرهنگ مسلط غرب شده است.

شان اسکولی با اعتقاد معصومانه به فرم‌های خالص و ضربه‌های خود انگیختهٔ قلم‌مو هنوز به هنری می‌اندیشد که ملهم و استوار بر کشف و شهود باشد. شاید از همین رهگذر هم هست که خود را در نقاشی آثار فیگوراتیو ناتوان می‌یابد. او نقاشی فیگوراتیو را مبتنی بر اومانیسم می‌داند نه استوار بر فرم.

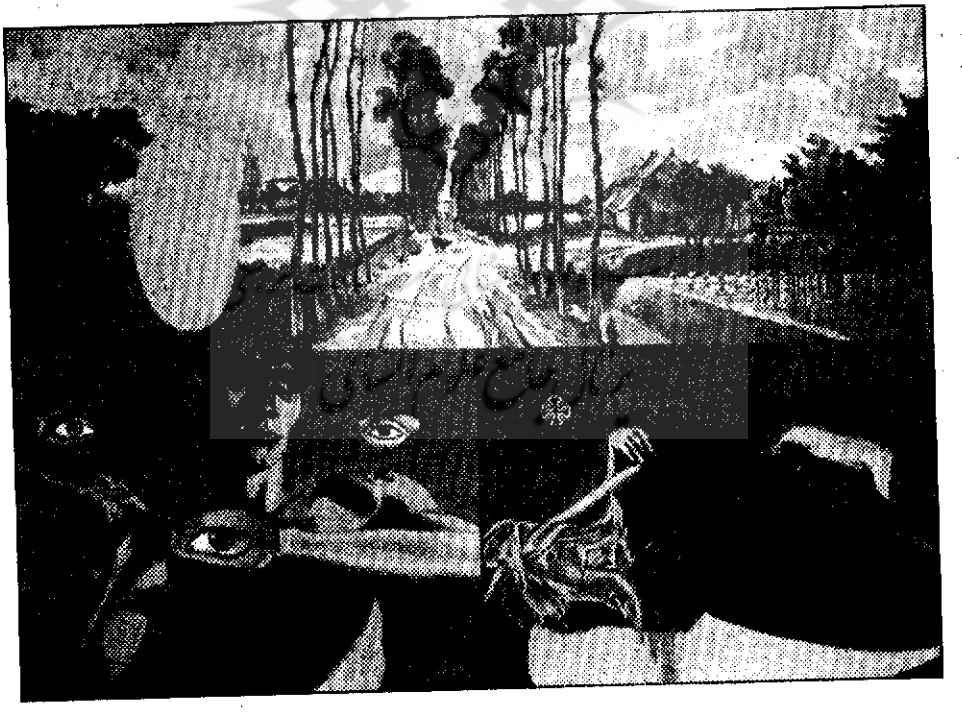
به ویژگی‌های آثار دیگر هنرمندانی که نمونهٔ کارشان در این بخش آمده در متن بحث اشاره شده است.



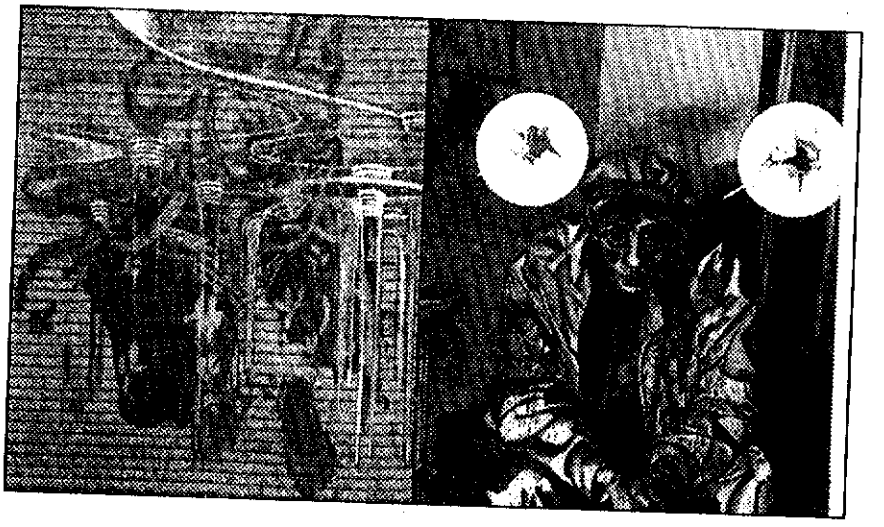
جولیان اشنابل: برهنهٔ آبی با شمشیر، ۳×۲/۵ متر، ۱۹۷۹



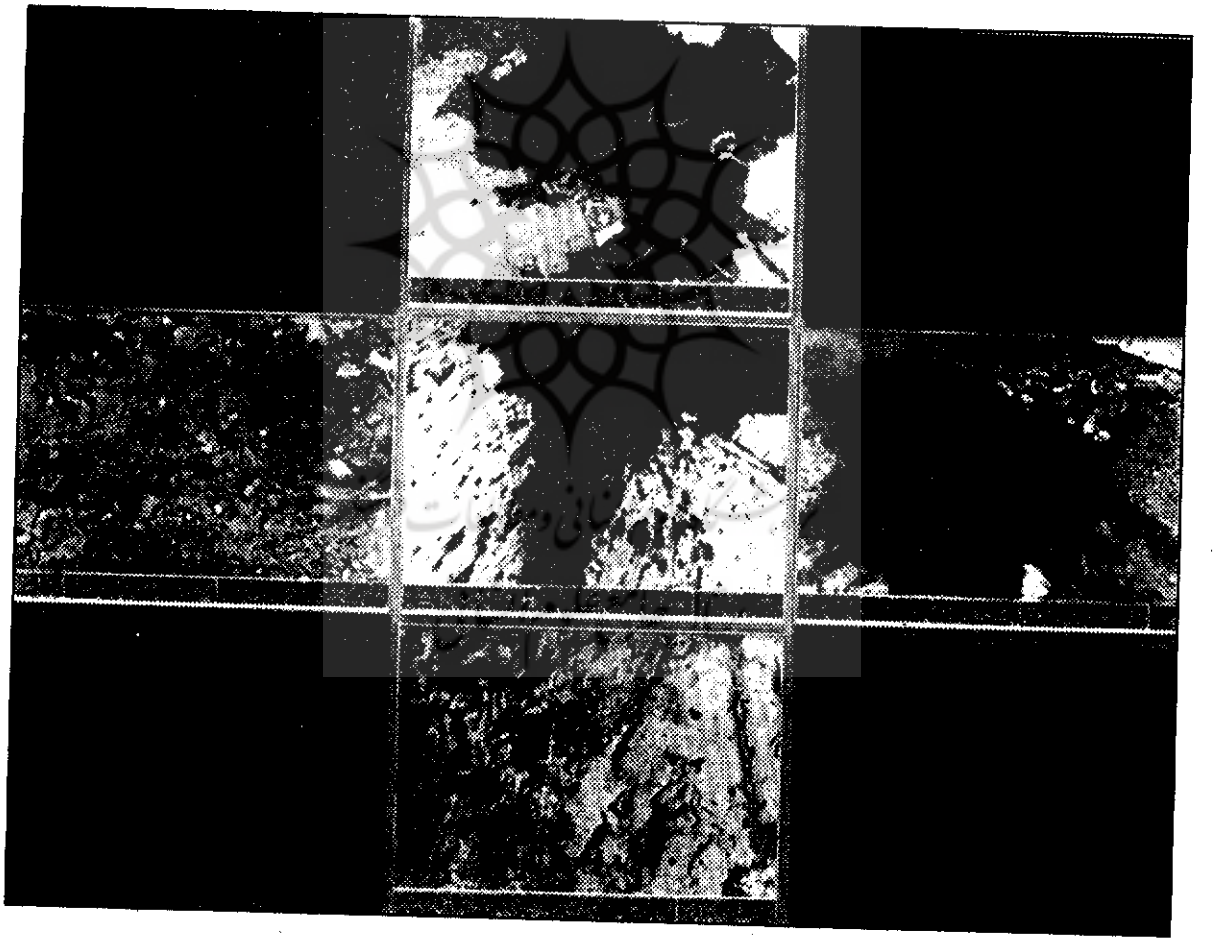
پیتر هالی: بیا مرا ببین: اکریلیک روی بوم، ۲/۷×۲/۷ متر، ۱۹۹۵



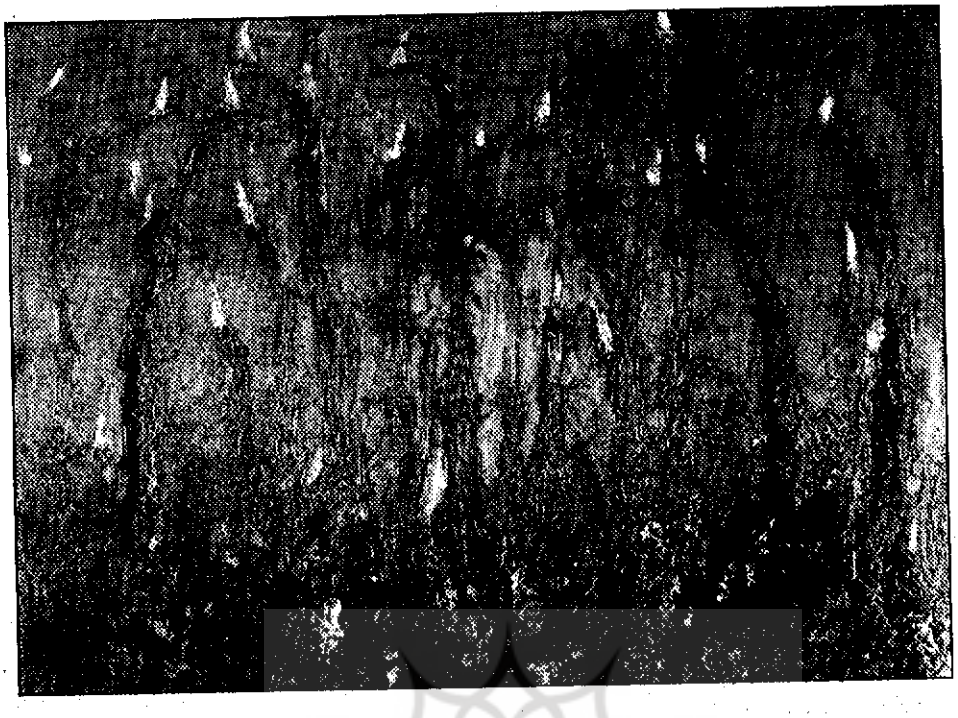
دیوید سالی: چشم‌انداز با دو برهنه و سه چشم، رنگ‌روغن و اکریلیک، روی بوم



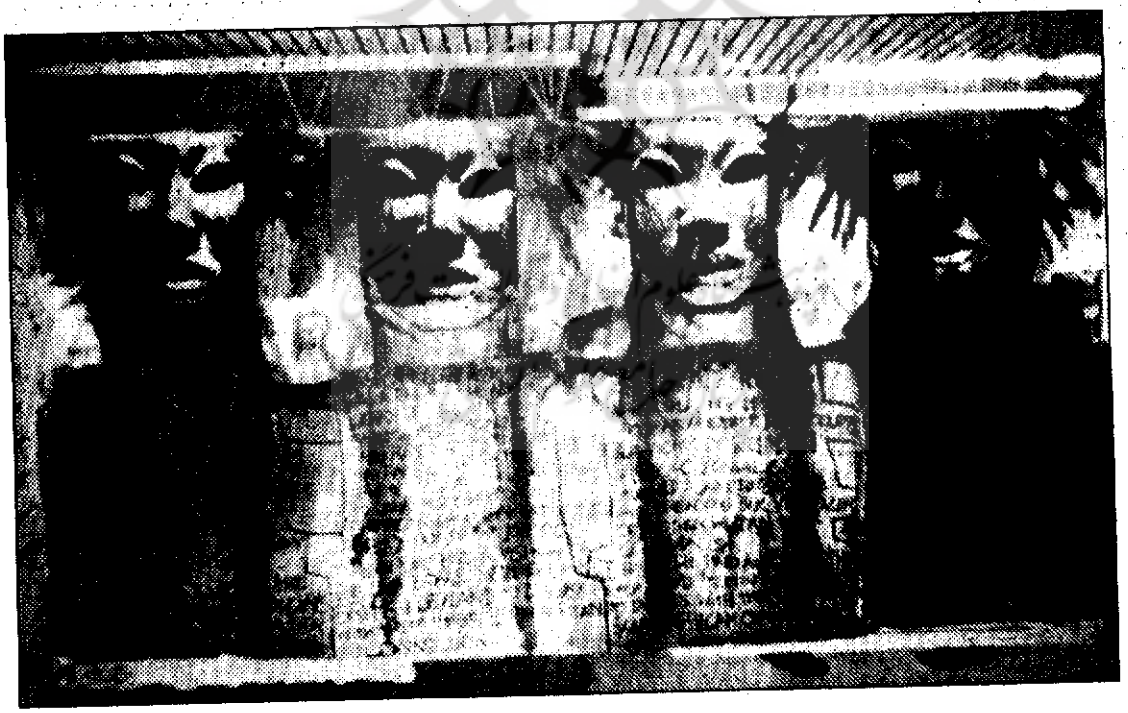
دیوید سالی: معدنچی، اکریلیک، روغن، چوب، فلز و بوم، ۲/۵×۴ متر ۱۹۸۵



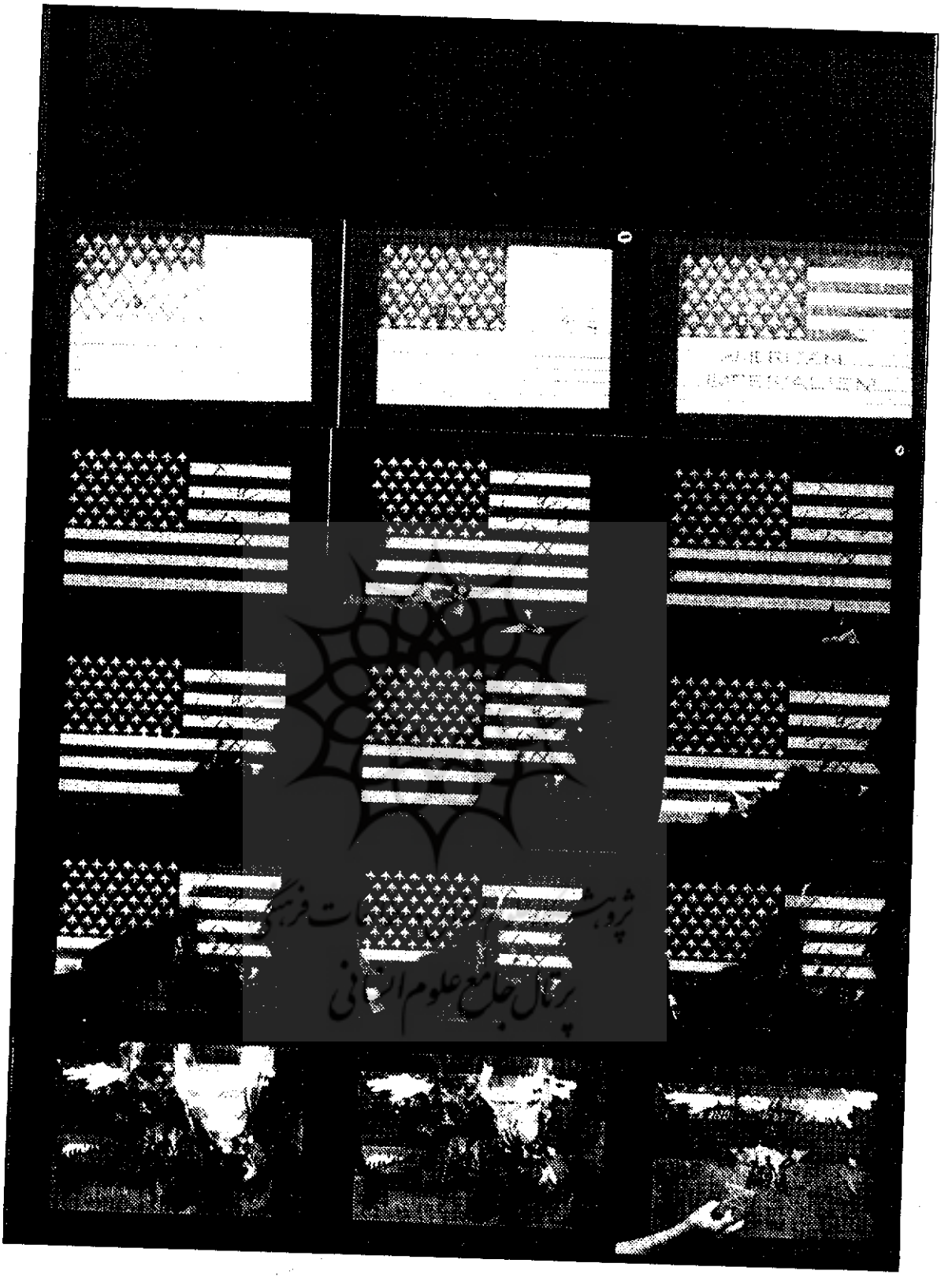
رشید آرایین: نقاشی سبز، ۱۹۸۵



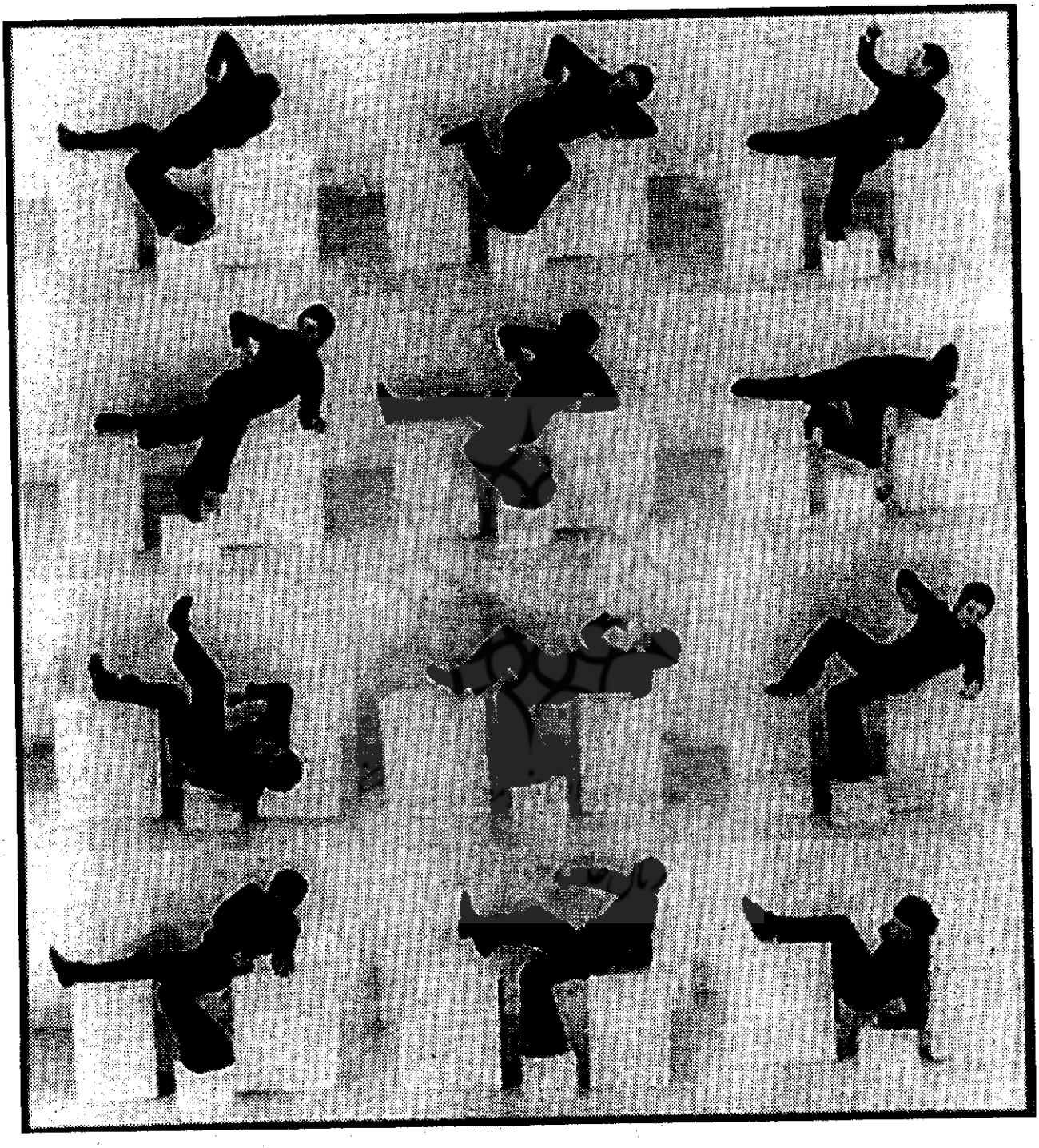
انسلم کایفر: مارگارت، رنگ روغن‌وکاه روی بوم ۲/۸×۳/۸ متر، ۱۹۸۱



کیث پایپر: تروریست سیاه قدیس، ۱۹۸۲

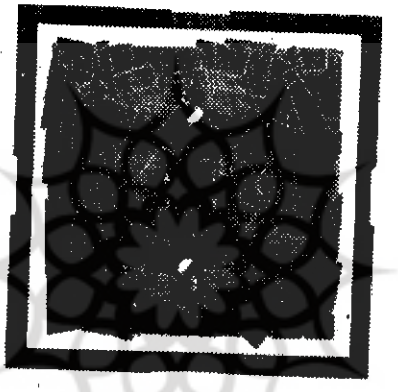


رشید آرایین: اتش ۱۳۸۵



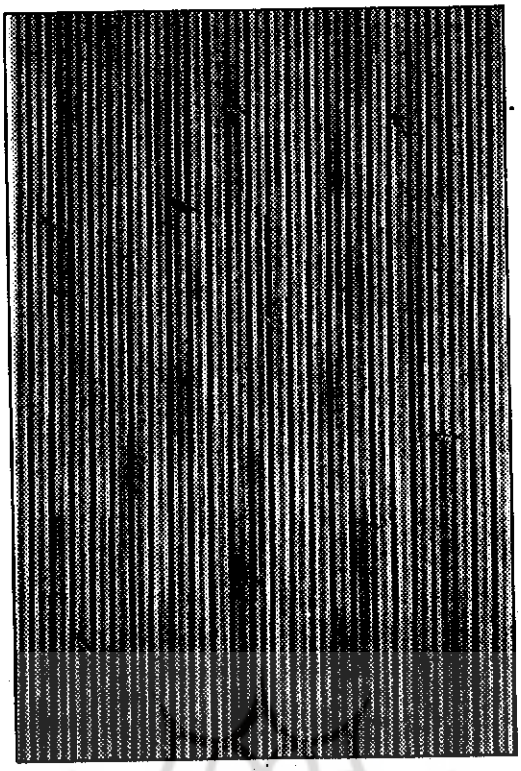
بروس مک‌لین: حالت، ۱۹۷۱

گرهارد ریختر: آتلیه، رنگ روغن روی بوم، ۲/۶×۶ متر ۱۹۸۵

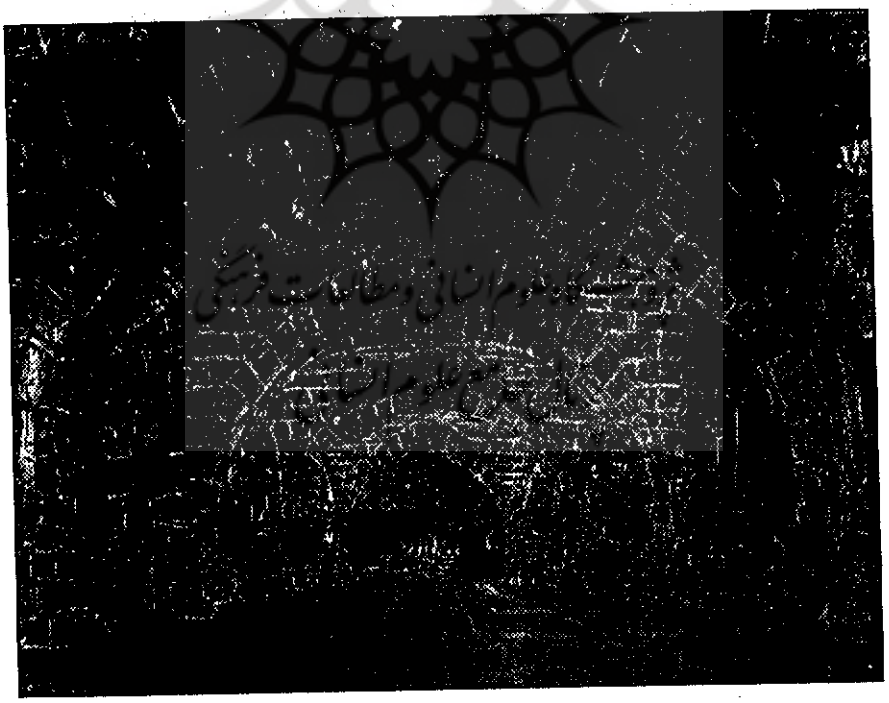


داگ و مایک استارن: پرتره، سیلور پرینت، ۲/۵×۲/۵ متر، ۱۹۸۶

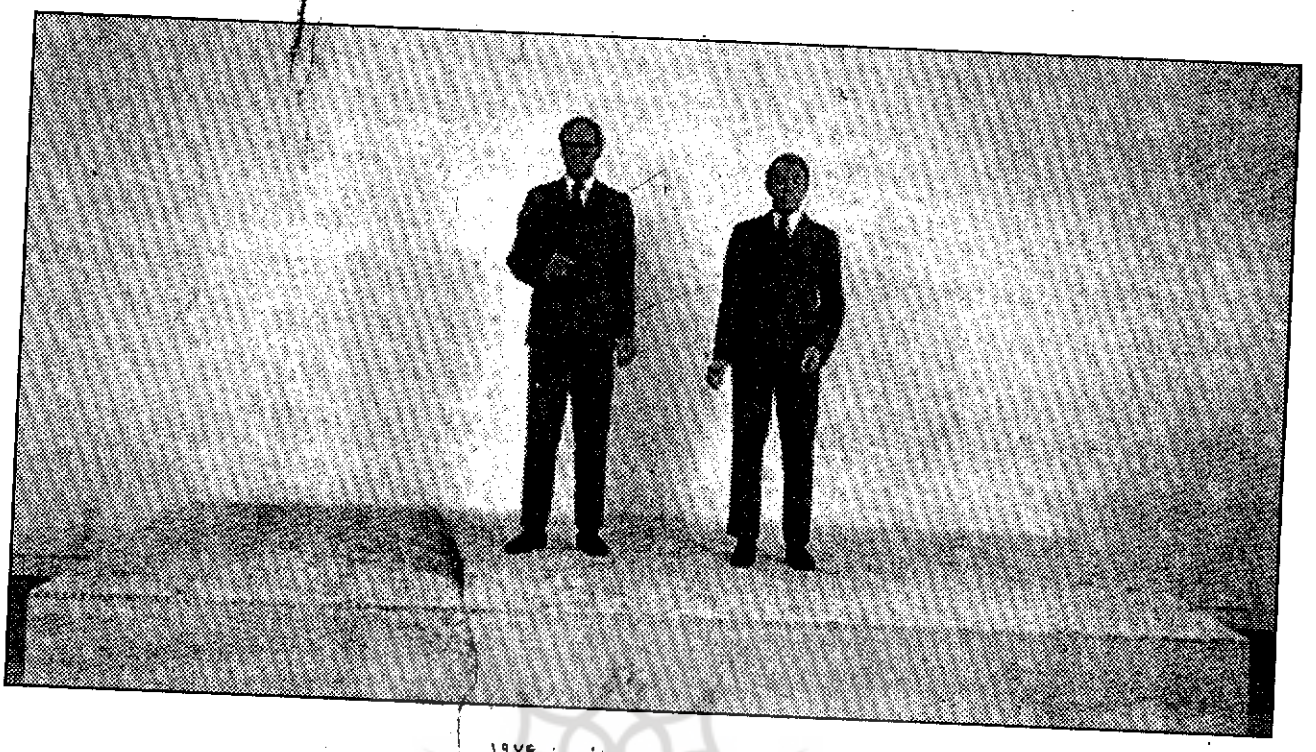
لاتوری اندرسون: ایالات متحده، ۱۹۸۰



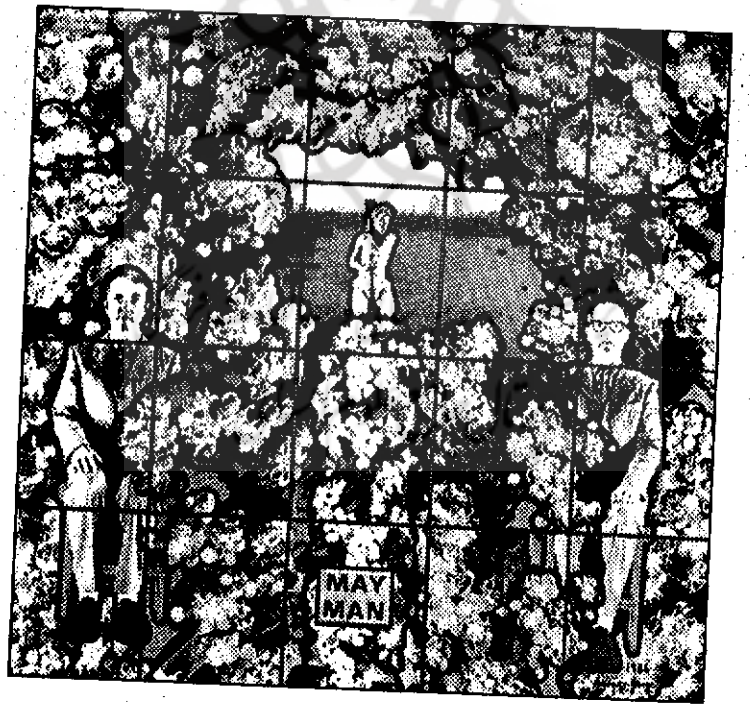
راس بلکنر: قفس، رنگ روی بوم ۲۰×۳ متر، ۱۹۸۶



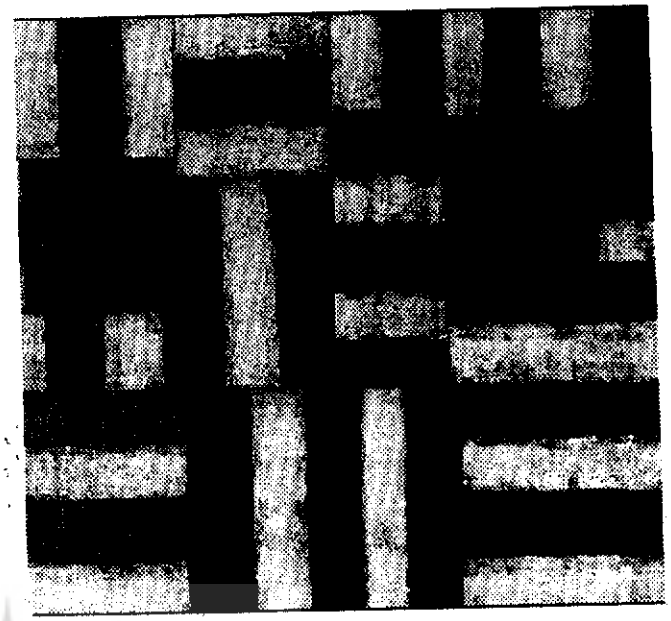
انسلم کایفر: شولامیث، رنگ روغن، بریدهٔ چوب، اکریلیک و کاه روی بوم



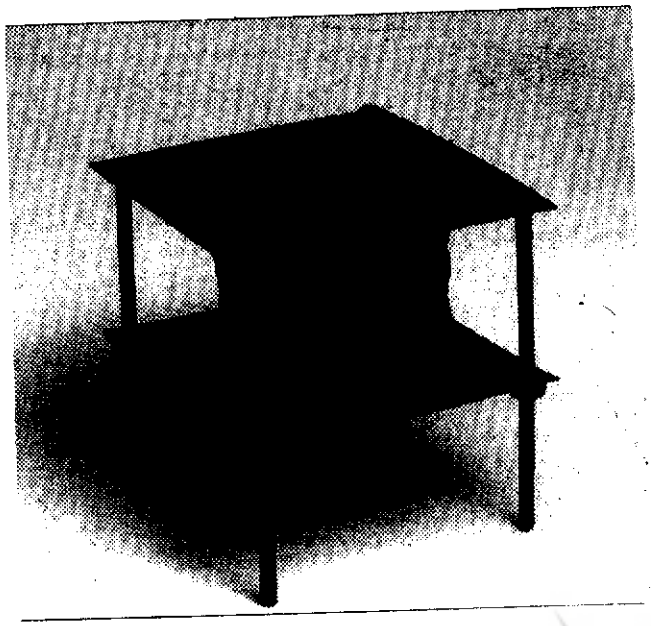
گیلبرت و جورج: مجسمهٔ سرخ، ۱۹۷۶



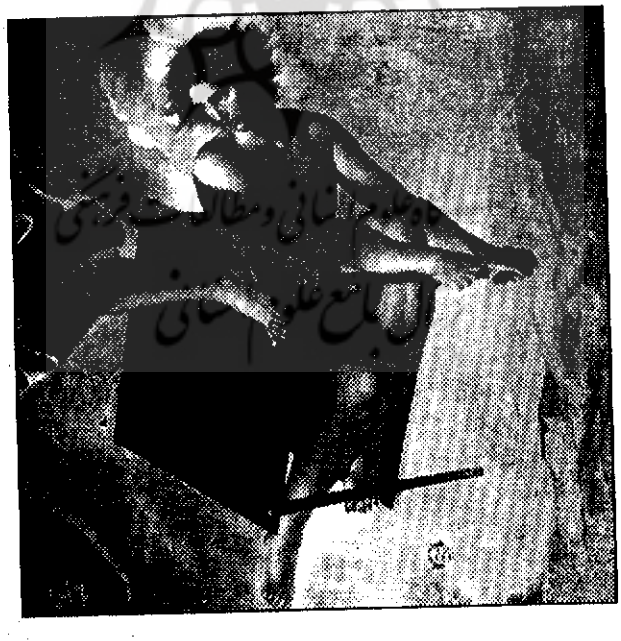
گیلبرت و جورج: کارت پستال، ۱۹۸۶



شان‌اسکولی: چرا و چه گونه، رنگ روغن روی بوم، ۲/۴×۳ متر، ۱۹۸۸



مارسل دوشان: صدای سری، ۱۹۱۶



کارلو مارینا ماریانی: ترکیب‌بندی شماره ۶ ـ رنگ روغن روی بوم ۱/۸×۱/۸ متر، ۱۹۸۹