تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۱۵)

لحظهٔ گرگ و میشِ مدرنیسمِ جدید

هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی

شاید امروز اندکی بیش از تیرماه ۱۳۷۸ که بحث دربارهٔ پست‌مدرنیسم را آغاز کردیم و به تبارشناسی آن پرداختیم،[1] با این پدیدهٔ تازه و عطا و لقای آن آشنایی یافته باشیم. اما پرسشی که هنوز بی‌پاسخ مانده آن است که آیا واقعاً عمر مدرنیسم به‌سر آمده و جهان به مرحله‌یی تازه گام نهاده است؟ این پرسش در پیوند با یک سرزمین یا شرایط خاص تاریخی و جغرافیایی نیست و عمومیت جهانی دارد. اکثر هنرمندان و روشنفکران، پایان مدرنیسم را نمی‌پذیرند و برای همین هم هست که این همه آثار مدرنیستی تولید می‌شود و در نمایشگاه‌هایی که قرار است هنر امروز را به تماشا بگذارند به نمایش در می‌آید.

ده سال پایانی قرن بیستم دورانی بود که انسان، دربه‌در دنبال مثال‌واره‌هایی می‌گشت تا به یاری آن بتواند قرنی را که پشت سرنهاده بود ارزیابی کند. می‌خواست بداند که در فرایند گسست و گذر از فرهنگ مدرن چه چیزهایی به‌دست آورده و چه چیزهایی را از دست داده است. می‌خواست از ته‌وتوی کار سر در آورد و بداند که آیا جهان هنر در دوران مدرنیسم، یک دوران درخشان موفقیت و آفرینشگری را پشت سر گذاشت یا یک دوران انحطاط و ویرانگری را. در دههٔ ۱۹۹۰، ذهن‌های پژوهشگر غرب در جست‌وجوی تعریف و توصیف و فرم‌های قطعی بود اما با هنرمندان و نویسندگانی روبه‌رو می‌شد که برخی از آنان تعریف‌های من‌درآوردی به دست می‌دادند و برخی دیگر تعریف‌های داده شده را ویران می‌کردند.

هنرمند امروز در آستانهٔ قرن تازه هنوز نمی‌داند که کجا ایستاده است و چه باید بکند. برای پست‌مدرنیسم و شرایطی که انسان امروز در آن قرار گرفته و یا بگوییم گرفتار آمده، آن قدر تعریف و توصیف و توجیه به دست داده شده که پرداختن به آن‌ها دفتر هفتادمن می‌خواهد و نه تنها گره‌یی از این کلاف درهم تنیده بازنمی‌کند، بلکه بر سرگشتگی‌ها نیز می‌افزاید. هنرمند و روشنفکر امروز که می‌خواهد بداند در کجای جهان و تاریخ ایستاده به جای افق‌های باز و گسترده، در چشم‌انداز ذهنی خود یک علامت سوال می‌بیند که تمامی افق را پوشانده است و گویی تا ابدیت ادامه دارد. آیا پست‌مدرنیسم توانست درهای امیدی تازه را بگشاید و افقی تازه پیش چشم بگذارد یا فقط تأثیرات جانبی چیزی بود که هگل آن را «نهایت بد» و «پیچیدگی کاذب» برای سرپوش نهادن بر بی‌معنایی می‌نامید؟

به هرحال، دههٔ ۱۹۹۰ دههٔ سرگردانی فرهنگی بود و هنرمندان و روشنفکران جهان کوله‌باری از پرسش‌های بی‌پاسخ را با خود به هزارهٔ سوم بردند و کنار فیلسوفانی قرار گرفتند که هنوز به درستی نمی‌دانند:

- آیا پست مدرنیسم لحظهٔ گرگ‌ومیش مدرنیسمی تازه است؟
- آیا این شرایط لحظهٔ ورود به برزخ تاریخ هنر است؟ همان هنری که امروز هاله و شمیم و تجلی خود را از دست داده، برون‌گرایی آن بخشی از کتاب مفصل تاریخ هنر شده و در نهایت شکل یکی از رمزگان‌های زیبایی‌شناسی را به خود گرفته است.
- آیا باید حرف سوزی گابلیک را باور کرد و مدرنیسم را شکست خورده و به زانو درآمده تصور کرد؟
- آیا باید به یورگن هابرماس اعتماد کرد و مدرنیسم را پروژه‌یی ناتمام دانست؟
- آیا پست‌مدرنیسم نتیجه و ادامهٔ منطقی مدرنیسم است؟
- آیا واقعاً سقوط و انحطاط نو آغاز شده است؟
- آیا مدرنیسمی که سنت بزرگ قرن نامیده می‌شد و از آن برای توصیف فرهنگ و هنر صدسال گذشته استفاده می‌شد به پایان آمده است؟
- آیا انسان باردیگر در آستانهٔ قرون وسطایی تازه ایستاده است؟
- آیا پست‌مدرنیسم هم یکی دیگر از گنرهای سبک‌مندانه نیست؟
- آیا پست‌مدرنیسم به معنای پیشرفت مدرنیسم است؟
- آیا انکار مدرنیسم است؟ آیا رد و عدم پذیرش مدرنیسم است؟ آیا جفت مدرنیسم است که بعد از زاده شدن مدرنیسم سروکلهٔ آن پیدا شده است؟

آیا... و صدها آیای بی‌پاسخ دیگر. در این میان دیوید آنتین آب پاکی را روی دست همه می‌ریزد و بر آن است که: «انسان، از مدرنیسم من‌درآوردی که دیروز برای خودش ساخت و پرداخت، امروز به پست‌مدرنیسمی رسیده است که لیاقتش را دارد.»

اما پرسشی که برای نقاشان و دستاندرکاران هنرهای تجسمی جهان بیش از پرسش‌های دیگر اهمیت دارد آن است که چرا مدرنیسمی که امید هنر آینده شمرده می‌شد، یک باره سکهٔ یک پول شد و به این روز افتاد؟

پست‌مدرنیسم بی‌آن که به فکر فراهم آوردن پاسخی برای این پرسش‌ها باشد، از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ به درون هرگونه بحث نظری راه یافت. هر تعریفی هم که بعدها برای آن داده شد یا از درون متناقض بود و یا به شکلی نومیدکننده پر از ابهام وایهام بود. آلکس کالینیکوس می‌گفت: «من این حرف را که امروز در دوران تازه و دوران پساصنعتی و پست‌مدرن زندگی می‌کنیم نمی‌پذیرم چراکه هیچ چیز در اصل و بنیان با شیوه‌های کاپیتالیستی تولید که در دو قرن پیش تجربه و به‌کار گرفته شده تفاوت ندارد... به نظر من اصل پست‌استراکچرالیسم در ذات و جوهرهٔ خود غلط است... در مورد هنر هم من هرگز تصور نمی‌کنم که هنر پست‌مدرن بتواند یک گسست کیفی از مدرنیسم را نمایندگی کند.»[2] کالینیکوس و یورگن هابرماس برآنند که پست‌مدرنیسم به جز برخی جنبه‌های صوری، در اصل و بنیان با مدرنیسم تفاوتی ندارد و معنایی هم که برای فعالیت‌های فرهنگی قایل شده است، برآمده از نوعی محافظه‌کاری است که می‌خواهد لبه‌های برندهٔ زیبایی‌شناسی مدرن را یکسره فرمالیستی نمایش دهد. در برابر نظریاتی از این گونه، اندیشمندانی همچون ژان بودریار و ژان فرانسوا لیوتار پاها را در یک کفش کرده و معتقدند که جهان، بی‌برو‌برگرد، دوران پست‌مدرن را تجربه می‌کند. این دو، با به هم بافتن فلسفه و هنر واندیشه‌های پستاستراکچرالیستی و نظریهٔ جوامع پساصنعتی، ویژگی‌های این دوران را به تفصیل برمی‌شمارند. لیوتار که امروز قطب و مرشد و یکی از تأثیرگذارترین مفسران و نظریه‌پردازان پست‌مدرن شناخته شده، دلیل پدید آمدن پست‌مدرنیسم را به تفصیل بیان کرده است و من نقل به مفهوم‌اش را می‌آورم که از سدهٔ هجدهم به بعد، به علت بروز جنگ‌ها و انقلاب‌ها و ویرانگری‌ها که بخشی از آن ذاتی و درونی تجربیات مدرن بود، از اعتبار اندیشهٔ

پیشرفت کاسته شد و اهداف آن روز به روز ناممکن‌تر و دور از دسترس‌تر به نظر آمد. آمیزه‌یی از مهارت‌های تکنولوژیک، خردگرایی علمی و سیاست‌های تمامت‌خواه (چه از سوی چپ و چه از سوی راست)، ایمان و اطمینان مردم نسبت به پروژهٔ روشنگری و فرایند خردگرایی را از میان برد و «روایت بزرگ» از اعتبار افتاد.[۳] تجزیه و تحلیل لیوتار، در جوامع فلسفی و روشنفکری غرب سه واکنش عمده به دنبال داشت که در پایان قرن به سه گونه پست‌مدرنیسم تعبیر شد:

۱. پست‌مدرنیسم «کم‌توان» که از سر تعصب بر شکست و بی‌فرجامی خردگرایی تأکید می‌ورزد، مشوق مباحث اخلاق‌گرایانه است و بی‌زمینه‌گی را عرصهٔ مناسب برای نسبیت باوری و هیچ‌انگاری می‌داند.

۲. پست‌مدرنیسم «توانمند» که بر تجزیه تحلیل‌های پرتوان‌تر تأکید می‌ورزد و می‌خواهد از طریق انتقاد از خود، چه در فلسفه و چه در هنر و چه سیاست و علوم جامعه‌شناختی، به چرایی و چگونگی شکست مدرنیسم پی ببرد.

۳. پست‌مدرنیسم «جدلی» که ضمن رد وانکار هر گونه تجزیه تحلیل بر ضد نسبیت‌باوری شناختاری، زندگی امروز را بیش از هر زمان دیگر نیازمند پروژهٔ روشنگری می‌داند. این شکل از پست‌مدرنیسم، تعبیر و تفسیر، معنا، گفتمان و متن‌سنجی را کانون‌های اصلی بحث‌های پست‌مدرنیستی می‌داند.

شماری از نویسندگان مارکسیست، از جمله فردریک جیمسون و اسکات لش و جان اری، بر این اعتقادند که امروز پیدایش یک «چندملیتی تازه» در شرایطی که می‌توان آن را مرحلهٔ نظم نیافتهٔ کاپیتالیسم نامید، سبب سر برآوردن پدیده‌یی به نام پست‌مدرنیسم شده است. در دههٔ ۱۹۸۰ بحث و جدل‌هایی از این گونه گوش فلک را کر کرده بود، هر مباحثه، عاقبت به گفت‌وگو دربارهٔ ماهیت این پدیدهٔ تازه می‌انجامید و همین امر سبب شد که سرانجام عبارت پست‌مدرنیسم، شکل «اسم شب» و جواز عبور به قلمرو روشنفکری و عرصه‌های فرهنگی و هنری را به خود بگیرد.

هر یک از این بحث‌ها را باید در بطن و بستر رویدادهای تاریخی و چارچوب موضوعی آن مطرح کرد اما در مورد نقاشی و هنرهای تجسمی که منظور ما است هرگز نمی‌توان این واقعیت را انکار کرد که از آغاز پیدایش مدرنیسم، گذر از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر و بازنگری ارزش‌ها، همراه و بخشی از مدرنیسم بوده و تمامی پیش‌فرض‌ها و معیارهای هنر از جمله زیبایی‌شناسی و جایگاه هنر در پیوند با اجتماع را نیز در برگرفته است. تمام دگرگونی‌هایی که درجهان رخ نمایاند به شکلی بر روند هنر هم تأثیر گذاشت و آن را دگرگون کرد. پیشرفت‌های تکنولوژیک، علم، جامعه‌شناسی، مهاجرت‌ها و آوارگی‌ها و پناهندگی‌ها و تبعید هنرمندان از شهر و دیار خود همه‌وهمه سبب شد تا هنرمندان از نزدیک با افکار واندیشه‌های یکدیگر آشنا شوند و هنر را در عرصه‌یی گسترده‌تر مطرح کنند. زمینهٔ دیگری که این دگرگونی‌های ریشه‌یی را ناگزیر کرد، شکل و پیکره‌بندی کلی مدرنیسم بود.

مدرنیسمی که در آغاز قرن بیستم در غرب سربرآورد ثمرهٔ ائتلاف و به هم آمیختن اندیشه‌ها و ذهنیات معینی بود که ساختار بنیادین جوامع مدرن غرب را شکل می‌داد. گیتی‌باوری و دین‌گریزی، فردگرایی، دیوان سالاری و چندگانه باوری بخشی از عناصر اندیشه‌یی بود که ستون فقرات و ایدئولوژی مدرنیسم را شکل می‌داد. سرنوشت هنرهای تجسمی هم خواه‌ناخواه در پیوند و تا اندازه‌یی در دست این ایدئولوژی بود و جالب این که بخشی از این اندیشه‌ها در پیوند تنگاتنگ با هنرهای تجسمی معنای خاص خود را پیدا کرد. سکولاریسم، نوعی معنویت زدایی از جهان بود و دیگر هیچ چیز مقدس شمرده نمی‌شد. علوم و تکنولوژی جای مقدسات را گرفته بود و کاپیتالیسم و دیوان‌سالاری و مدیریت فرهنگی، راه و روش هنر و هنرمند شدن را نشان می‌داد، فرهنگ و هنر را شرطی کرده بود و هیچ اولویت سنتی را قبول نداشت. اما این اندیشه‌ها دیر نپاییدند و از نیمه‌های قرن بیستم، یکی بعد از دیگری اعتبار خود را از دست دادند. ساختار قدرت بی‌شکل و نظم، جای خود را به ساختار منظم‌تر و روشن‌تری داد که دست کم بر برخی ارزش‌ها تأکید می‌ورزید. کاپیتالیسم به زور و

مرت اوپنهایم: شئی، فنجان نعلبکی و قاشق پوشیده در خز، ۱۹۳۶

دگنک بر این واقعیت انگشت می‌گذاشت که ارزنده‌ترین آثار هنری قرون اخیر، در شرایط کاپیتالیستی هستی یافته‌اند نه در سوسیالیسم. می‌گفت تنها کاری که از سوسیالیسم برآمده محدود کردن آزادی هنرمند بوده است. اما به روی مبارک نمی‌آورد که در بسیاری از موارد، این آزادی‌ها به بی‌بندوباری و بی‌اعتبار کردن معیارها و نامشخص شدن حد و حدودها انجامیده و مدرنیسم را به افلاس و فلاکتی کشانده که امروز شاهد آنیم.

از آغاز مدرنیسم در نقاشان مدرن این گرایش وجود داشت که برای نمایش تازگی و شادابی، و به دست دادن روایت تازه‌یی از دریافت بصری، از رنگ‌های تند و تعدیل نشده و فرم‌های خالص‌تر و ارجاعات بصری تازه استفاده کنند. نمونه‌های بارز این گرایش در نقاشی‌های مدرنیست‌ها از پیسارو و مونه گرفته تا ماتیس دیده شد. گروهی این شکل نقاشی را مدرن می‌نامیدند و گروهی دیگر که آن را با ذهنیات و پسند خود ناهماهنگ می‌دیدند آن را نهی و انکار می‌کردند. همین دوگانگی‌ها که در یک سوی آن انبوه سنت‌های بصری و شمایل نگاری غرب آمیخته با فریاد سنت‌گرایان دیده می‌شد و سوی دیگر آن را روش‌ها و نگرش‌های افراط‌آمیز مدرن و نظریه‌پردازی‌ها احاطه کرده بود، یکی از بزرگترین شکاف‌های فرهنگی قرن بیستم را پدید آورد. شیوه‌های سنتی هنر غرب چیزی نبود که تنها به عنوان مکتب و مشرب گروهی هنرمند با برداشت و سلیقه‌یی خاص هستی یافته باشد بلکه در پیوند تنگاتنگ با مسیحیت و حکومت و نمادهای آن یعنی کلیسا و دربار و حامیان ثروتمند هنر، طی سالیان دراز شکل گرفته بود. هنر مدرن می‌خواست در برابر این کوه عظیم قدعلم کند و به خودنمایی بپردازد. مدرنیسم آن‌چه را هنر سنتی، نائیو و نامتمدنانه و بومی و وحشی نامیده شده بود منبع الهام خود گرفت و در عین حال خودش هم دائم رنگ عوض می‌کرد، به شکلی تازه در می‌آمد و ایسم و انگی تازه برخود می‌گذاشت. دو جنگ بزرگ جهانی بر سرنوشت هنر هم مانند سرنوشت انسان‌ها تاثیر گذاشت. جنگ جهانی اول تضادهای درونی نظریه‌پردازی‌هایی راکه برای پدید آوردن یک معیار همگانی و تعیین یک شکل مشخص برای مدرنیسم به کار گرفته شده بود برملا کرد و بر بی‌اعتباری بسیاری از آن‌ها انگشت گذاشت. جنگ جهانی دوم، و جنگ سردی که پی‌آمد آن بود، مدرنیسم را در بطن و بستری تازه مطرح کرد و پای آن را به امریکا باز کرد. تا آن زمان، مدرنیسم امریکا محدود به تقلید کردن از پاریس بود و تازه بعد از جنگ جهانی دوم بود که امریکا به صرافت افتاد تا مانند اروپا اسطوره‌های هنری خود را بیافریند. به یاری منتقدان و تبلیغات، به ساختن و پرداختن جکسون پولاک ودکونینگ پرداخت و با کمک کلمنت گرین‌برگ و هارولد روزنبرگ و شرکا، اکسپرسیونیزم انتزاعی را از آستین شعبدهٔ نقد هنری در آورد. انگلستان که در این میان سرخود را در معرض خطر

بی‌کلاهی می‌دید، به یاری هربرت رید، مجسمه‌های هنری مور را یادمان‌های ملی هنر مدرن اعلان کرد و در واقع بخش مهمی از آن‌چه به آن پرداخته می‌شد، سیاست هنر بود نه خود هنر.

این بحث‌ها چنان گسترده است که هر طرف آن را بگیریم طرف دیگر بر زمین می‌ماند و پرداختن به تک‌تک آن مانند گرفتار شدن در باتلاقی است که پژوهشگر را با هر تلاش و دست و پا زدن، بیشتر به درون خود فرومی‌کشاند. تنها راه ممکن، طبقه‌بندی کردن و مختصر کردن نظریه‌هایی است که در این موارد ابراز شده است. برداشت حاصل از یکی از این طبقه‌بندی‌ها این خواهد بود که: در گذشته، آفرینش اثر هنری عملی قهرمانانه شمرده می‌شد یعنی نوعی پیروزی در بیان و نمایش آفرینشگری فردی بود. اما در نیمهٔ قرن بیستم، بیشتر بر مکتب وایسم و نقد هنری و ادبیات هنر تأکید می‌شد تا خود هنر و هنرمند. مردم امریکا به سبب تبلیغی که از طریق عکاسی و نقد هنری پیرامون جکسون پولاک شده بود بیشتر با شیوهٔ نقاشی کردن و رنگ‌پاشی و ایسم او آشنا بودند تا با خود او. با هزار نقد و ادبیات به هنر ارشیل گورکی پرداختند اما خود او در فقر و انزوا خودکشی کرد. نقاشی مارک روتکو قرار بود افتخار نقاشی امریکا باشد اما خودش راهی به جز خودکشی نیافت.

امروز جوامع فرهنگی و هنری، به میل یا به اکراه، پذیرفته‌اند که شکل مدرنیستی هنرهای تجسمی در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ به بن‌بست رسید. بسیاری از هنرشناسان غرب این واقعیت را قبول کرده‌اند که از ۱۹۶۵ به بعد پست‌مدرنیسم چهرهٔ خود را نمایاند اما هنوز در بررسی‌های خود دربارهٔ دلایل ظهور شهاب‌گونه این پدیده در جهان غرب و نحوه و چرایی سرایت پرشتاب آن به سرزمین‌های دیگر به توافق نرسیده‌اند. گروهی آن را به دگرگونی‌های نیمهٔ دوم قرن بیستم به ویژه به «عصر اطلاعات» پیوند می‌دهند. عده‌یی آن را پی‌آمد ناگزیر صنعت و عصرپساصنعتی می‌دانند و دلیل‌شان هم این است که این دوران به شکلی انکارناپذیر زیر سیطرهٔ تولیدات صنعتی بوده است. می‌گویند همان‌طور که مدرنیته سبب پدید آمدن جوامع صنعتی و تولیدات صنعتی شد، پست‌مدرنیسم هم عصر تولید اطلاعات است و جهان مرحلهٔ گذر از جامعهٔ صنعتی به جامعهٔ اطلاعاتی را تجربه می‌کند. به بیان دیگر همان‌طور که کارخانه نماد جوامع صنعتی بود، امروز کامپیوتر و اینترنت و ماهواره نماد جامعهٔ اطلاعاتی است. آمارها هم واقعیت گذر از جامعهٔ صنعتی به جامعهٔ اطلاعاتی را تأیید می‌کنند. در دوران مدرن، بیشتر مشاغل غیرکشاورزی و دامداری، در انحصار صنایع و تولید کالا بود. اما در پایان دههٔ ۱۹۷۰، فقط ۱۳ درصد نیروی کار امریکا در بخش تولید کالا بود و ۶۰ درصد در بخش تولید اطلاعات اشتغال داشتند. همگام با این دگرگونی‌ها، جامعهٔ اطلاعاتی، طبقات تازه‌یی از مردم را هم پدید آورد. طبقهٔ کارگر جای خود را به «شناخت شناس» سپرد، در عرصهٔ تجارت و دادوستد، تکنیک مدرن کنترل متمرکز، جای خود را به الگوهای تازهٔ شبکه‌یی داد و تمرکز زدایی جای ساختار سلسله مراتبی را گرفت. میشل فوکو برای کهکشان بی‌کانون پست‌مدرن نامی پیدا کرده بود و آن را در برابر اتوپیا، "heterotopia" می‌نامید. معماران مدرنیته خیال جامعهٔ بی‌نقص و آرمانشهری را در سر پرورانده بودند که در آن انسان‌ها در صلح و آرامش و عشق و عدالت به سر برند و این خواب خوش را به برخی از هنرمندان سرایت داده بودند. پست‌مدرنیسم این چرت‌ها را به تلنگری از سرها پراند و به جای آرمانشهر، فقط سنجش‌ناپذیری را ارائه کرد و "multiverse" جای "universe" را گرفت. مدرنیسم به شکلی افسانه‌یی و خیال‌پردازانه از دهکدهٔ جهانی نام برده بود اما بسیاری از انسان‌های عصر اطلاعات، خود را به تمامی ساکن دهکدهٔ جهانی دیدند و تمام اطلاعات دربارهٔ رویدادهای جهان را در سرانگشتان خود احساس کردند. فرهنگ‌ها و اندیشه‌ها بیش از هر زمان دیگر به هم آمیخته و یک‌پارچه شده بود اما توأم با یک پارچه شدن، تکه‌تکه و از هم پاشیده هم شده بود. از یک طرف جهانی شدن و جهانی اندیشیدن مد شد و از طرف دیگر، با کاهش یافتن آگاهی‌های ملی، هویت‌ها پاره‌پاره شد. وطن پرستی و ملیت‌گرایی فدای نوعی بومی‌گری و قبیله‌گرایی شد و به متون محلی محدود ماند. نتیجهٔ این گرایش در افریقا و کانادا بیش از هر جای دیگر دیده می‌شود. یک شعار تازه پیدا شده بود و همه طوطی‌وار آن را تکرار می‌کردند: «جهانی فکر کن و قومی عمل کن.»

در آغاز دههٔ ۱۹۷۰، جوامع مدرن در آستانهٔ دگرگونی‌های فرهنگی قرار گرفته بودند و عکسی که از کرهٔ ماه از زمین گرفته شد و آن‌چه را روزی مرکز جهان انگاشته می‌شد همانند یک تیلهٔ آبی رنگ در فضای بیکرانه نشان داد بسیاری از پندارها و مفاهیم را در هم فروریخت. هنرمندان هم مانند مردم دیگر، از یک طرف می‌دیدند که مدرنیسم دور و برشان در حال نزع است و از طرف دیگر دائم در گوش‌شان می‌خواندند که دوران پست‌مدرن آغاز شده است. پست‌مدرنیسم نظریه و تعریف ثابت و روشنی ارائه نکرده بود اما همه در این که دیگر یک نگرش همسان و همگانی نسبت به جهان نمی‌تواند اعتباری داشته باشد هم‌رأی بودند. نسل پست‌مدرن دریافته بود که زندگی کردن روی کرهٔ زمین بسیار مخاطره‌آمیز شده است. پذیرفته بود که الگوی عصر روشنگری و خردگرایی درباب پیروزی انسان بر طبیعت که ریشه در اندیشه‌های فرانسیس بیکن[۴] داشت، باید هر چه زودتر جای خود را به نگرش تازه در باب همکاری مسالمت‌آمیز انسان و زمین بدهد. انسان دریافته بود که تنازع بقاء او در گرو این همکاری است.

در بحث‌های پیشین بارها به اشاره گفتیم که یکی از دلایل پدید آمدن و پاگرفتن پست‌مدرنیسم، به بن‌بست رسیدن مدرنیسم بود و به برخی از نمونه‌های انحطاط مدرنیستی اشاره کردیم.[۵] آن‌چه اکنون باید به اختصار افزود آن است که مدرنیسم، از آن‌جا که سبک گرایانه بود، در هر چیز به چشم نوعی خطر کردن نگاه می‌کرد. مانند کاپیتالیسم به شدت ماده‌گرا بود، حرف‌های گنده می‌زد اما از فنجان پوشیده از خز گرفته تا رنگ‌مالی‌ها و خرت و پرت‌های گردآمده در کلاژها و قوطی سوپ و کوکاکولا، بر ماده‌گرایی تأکید می‌ورزید و می‌خواست چنین وانمود کند که هنر مدرنیستی هم یکی از اشیای جهان است. مدرنیسم بیش از آن‌چه باید و شاید علمی و تخصصی بود. از همان آغاز، امپرسیونیسم بر منطق علم و قواعد بینایی استوار بود، نسبیت‌گرایی انشتین بر هندسهٔ کوبیستی حکم می‌راند. نگرش تکنولوژیک کانستراکتیویست‌ها، فوتوریسم، استیل، باهاووس، و دادائیسم بر پایه‌هایی بیرون از هنرهای تجسمی بنا نهاده شده بود. حتی خواب‌گردی و رؤیاپردازی سوررئالیست‌ها تکیه بر روان‌شناسی جدید و روان‌کاوی فرویدی داشت. اکسپرسیونیسم انتزاعی نوعی فرایند روان‌کاوی را به کار می‌گرفت و خودستیزی را با تکنیک‌های خردگرایانه رام و سربه راه می‌کرد. مدرنیسم بر بنیاد ایمان به آیندهٔ تکنولوژیک استوار شده بود و دل در گرو صنعت و تکنولوژی و پیشرفت‌های حاصل از آن داشت. رفته‌رفته نمایشگاه‌های هنری شکل نمایشگاه دستاوردهای تکنولوژیک را به خود گرفته بود و بیشتر می‌خواست اشیای

دانیل بورن: بدون عنوان، ۱۹۶۸

ساخته و پرداخته شده را به نمایش بگذارد تا یک احساس بازنمایی شده را. هنگامی که انسان بر سطح ماه قدم گذاشت، هنر هم مونتاژ می‌شد و در نمایشگاه سیبرنتیک "ICA" لندن به نظر می‌رسید که آن آیندهٔ تکنولوژیکی که مدرنیسم این همه انتظارش را کشیده و سنگ آن را به سینه زده بود فرا رسیده است و درست در اوج همین خوش‌اندیشی‌ها بود که مدرنیسم از هم فرو پاشید. مدرنیسم هر چه را ناسزا می‌انگاشت نثار هنرهای دیگر و آن‌چه خود نمی‌پسندید کرده بود اما معیارهای تازه، نوک تیز این حمله‌ها را متوجهٔ خود مدرنیسم می‌کرد. مدرنیسم گفته بود هنر پیشینیان توهم‌زا بوده است و در فرایند توهم‌زدایی‌های خود در تمامی جهان ساختگی و دست کارها و فرهنگ تجسمی به دیدهٔ تردید نگریست اما سوررئالیسم خودش با حضور سالوادور دالی، بیش از هر مکتب و مشرب دیگر ساختگی و توهم‌زا بود. دالی حتی خواب و کابوس را هم می‌ساخت و در یاوه‌گویی‌های خود پای منطق رویا را به میان می‌آورد. مدرنیسم تکیه بر ادبیات و روایت را عیب و عار می‌دانست اما به آفرینش آثاری پروبال داد که به هیچ‌رو مبتنی بر زبان تجسمی نبود و بیشتر بر روایت و تعبیروتفسیر تکیه داشت و نمونه‌اش هم «گرنیکا»ی پیکاسو بود که آن همه علم و کتل برای آن هوا کردند. تئاترگونه‌گی را نهی می‌کرد اما نقاشی‌های بیکن، که از قضا بهترین نمونه‌های هنر مدرنیستی هم هست، تئاترگونه بود. تزئینی بودن را عیب می‌دانست و نقاشی موندریان و جکسون پولاک چیزی جز نقاشی تزئینی شمرده نمی‌شد. اثر هنری را قائم به ذات می‌دانست و با تعبیر و تفسیر عناد می‌ورزید اما برای توجیه بسیاری از آثار مدرنیستی دست به دامن تعبیروتفسیر می‌شد. افزون بر این همه، آن‌چه واقعاً دل همه را به هم زده بود، قیافهٔ عبوس و عصا قورت‌دادهٔ مدرنیسم و مبلغان آن بود که شکلی رسمی و آکادمیک به خود گرفته بودند و بر اصولی ثابت و جزم‌اندیشانه تعصب می‌ورزیدند.

یکی دیگر از دلایل به بن‌بست رسیدن مدرنیسم، از دست رفتن ایمان هنرمند به اثری بود که می‌آفرید. وقتی روزنبرگ در گوشش خوانده بود که: «آن‌چه هنرمند تولید کند اثر هنری است.» چگونه می‌شد چیزی ساخت که ادبیات‌پردازی‌های مشتی منتقد که با بهره‌جویی از فلسفه و زیبایی‌شناسی من‌درآوردی خود نقد هنری می‌نوشتند، آن را اثر هنری قلمداد نکند؟ به بیان دیگر وقتی هر چیز توانست هنر شمرده شود، آفرینش هنر ناممکن شد. از همان روزی که دیوید اسمیت احساس کرد که بیگانه با مردم و اجتماع، فقط برای خوشامد مشتی از همپالکی‌های خودکار می‌کند، زنگ‌های خطر مرگ مدرنیسم نواخته شد. همین هنرمند در سال ۱۹۵۲ در یک سخنرانی که در دیرفیلد ماساچوست ایراد کرد تکلیف همه را روشن کرد و گفت: «امروز هیچ کس به جز هنرمند معنای هنر را درک نمی‌کند، چراکه هیچ کس به اندازهٔ هنرمند به هنر و فرایند آفرینش آن علاقه ندارد.» واقعیت هم آن است که دیگر اهداف هنر و هنرمند را سنت‌ها و میثاق‌های هنری معین نمی‌کرد و میان هنر و اجتماع جدایی افتاده بود. مگر روزی که یک حقه‌باز هنرمندنما در حضور گروهی به اصطلاح هنرشناس مدرن با دست خط‌هایی بر هوا کشید، حضرات هنرش را نستودند و نگفتند که «این نابغه دارد بر آسمان پیش‌طرح هنر آینده را ترسیم می‌کند، هنر که نباید شکل شناختهٔ پیشین را داشته باشد.» دگرگونی‌های اجتماعی جهان مدرن نه تنها طبیعت و ماهیت هنر را دگرگون کرده بود، بلکه بر تمام انگیزه‌ها و روان‌شناسی آفرینندگان و تماشاگران هنر هم انگشت تأثیر کشیده بود و دیگر معیار و میزانی برای سنجش هنر وجود نداشت. ژان پل سارتر می‌گفت: «درک و پوست‌کنده بگویم که من یک بورژوا هستم که در تنهایی زندگی می‌کنم. سرم به ادبیات گرم است و از هیچ‌کس، هیچ چشم‌داشتی ندارم، حتی انتظار به جا آورده شدن یا انتظار احترام و قدرشناسی را... من برای نجات یک بیت شعر، یا یک فراز ارزنده، از هر کس که باشد، به درون رودخانه می‌پرم اما اعتقادی به این ندارم که انسانیت به من نیاز دارد و اگر هم داشته باشد، بیشتر از نیازی که من به آن دارم نیست.»

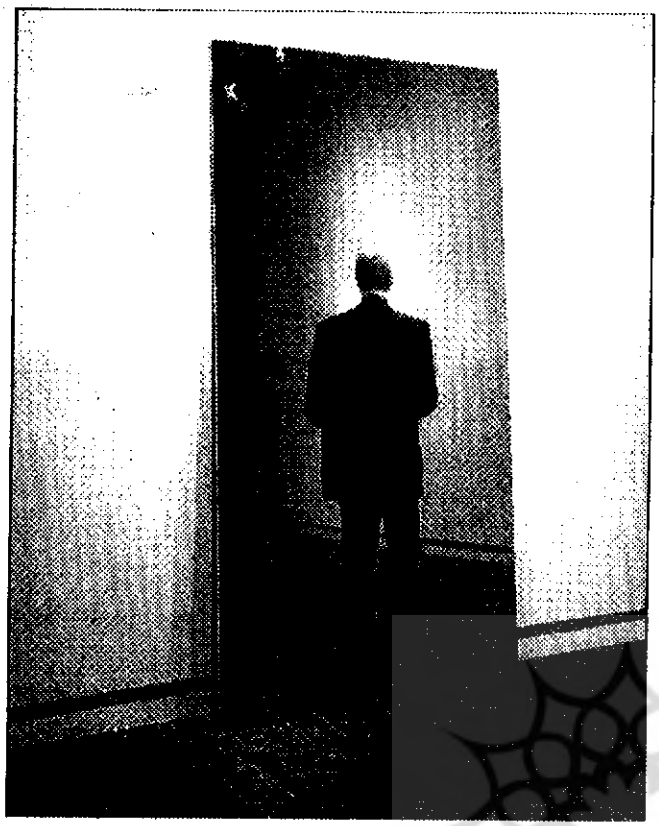
به این سبب‌ها و بسیاری دلایل دیگر، مدرنیسم یک‌باره از مد افتاد. واقعیت آن است که زمینه‌های فروپاشی مدرنیسم از سال‌ها پیش فراهم آمده بود و تیر خلاص را هم در ۱۹۶۱ یک ایتالیایی به نام پی‌یرو مانزونی شلیک کرده بود اما چند سالی طول کشید که تا مدرنیسم افراطی دریابد که به بن‌بست رسیده و مرده است. همان‌طور که پیشتر اشاره کردم، روزنبرگ گفته بود که هر چه هنرمند تولید کند اثر هنری است. معنای این حرف آن است که نظریه‌پردازان و منتقدان آن روز مردم را بزهای اخفش خود انگاشته بودند و انتظار داشتند که تماشاگر هم، چشمش کور، باید آن‌چه را حضرات برمی‌گزینند به عنوان اثر هنری بپذیرد. این سرودی بود که روزنبرگ یادمستان بسیار داد و از آن به بعد هر کسی به شکلی از آن بهره گرفت. در ۱۹۶۰، ایو کلاین در یک گالری در مرکز پاریس[۶] در مراسمی شبه‌آئینی زنان برهنه را در رنگ غلتاند و آنان را روی پرده‌های عریض و طویل خواباند و خود را «واقع‌گرای نو» نامید. کلاین این شکل از هنر آفرینی در مراسم آئینی را به نوعی نو ـ دادائیسم هم ربط می‌داد و آن را «هنر سنجی‌های عصر آبی» می‌نامید، خودش لباس رسمی فراک به تن می‌کرد و از زنان برهنه به عنوان قلم‌موی نقاشی استفاده می‌کرد. به آنان فرمان می‌داد تا چگونه روی بوم پهن شده بر کف گالری بغلتند و در گوشه‌یی عده‌یی نوازنده یک سمفونی تکنت را می‌نواختند. کلاین بر این پندار بود که به این شکل، آفرینش هنر در پیوند با جنس مذکر را نشان می‌دهد. می‌خواست دست‌های خودش را با رنگ «کثیف» نکند و نقیضهٔ نقاشی جکسون پولاک را به تماشا بگذارد. کلاین به تاسی از سالوادور دالی، نیمی هنرمند و نیمی معرکه‌گیر، که فروختن خود و دیگران عیب‌وعار نمی‌شمرد، هنرنمایی می‌کرد و اسم و رسمی به هم آورد.

ایو کلاین: ۱۹۵۶

اما از آن‌جاکه همیشه در سیرک هنر، هر قهرمان، بدلی هم داشته است، و دلقکی

کار او را تقلید کرده، پی‌یرو مانزونی، نقاش ساکن میلان، به تقلید از کلاین و با استناد به گفتهٔ روزنبرگ که هر تولید هنرمند اثر هنری است و حرف‌های فونتانا که رهایی از قیدوبندهای زیبایی‌شناختی را موعظه کرده بود، اول به تقلید از آثار تک رنگ کلاین و با دستاویز قرار دادن صوفی‌گری سطحی، یک سلسله نقاشی‌های رنگ پریده کشید. اما این‌ها به اندازهٔ کافی مدرن نبود و از آن‌جا که در کار خود مناسباتی با ذهنیات مارسل دوشان یافته بود، به تأثیر از حاضر آماده‌های او نان‌های ماشینی را در ردیف‌های منظم روی تخته و بوم نقاشی چسباند. سپس ردیف‌هایی از گلوله‌های کوچک پنبه‌یی را روی سطوح رنگ شده چسباند و بعد در محدوده سال‌های ۱۹۵۹ تا ۶۲، مکعبی از کاه درست کرد و براین پندار بود که شق‌القمر کرده و هنر نادیده آفریده است. در همین ایام با لحنی پیامبرگونه لاطلاتی هم می‌نوشت که نه خودش از معنای آن سر در می‌آورد و نه دیگران. می‌نوشت: «چرا این سطوح را رها نکنیم؟ چرا نباید در پی کشف معنای نامحدود فضای کامل و نورمطلق و ناب باشیم؟» یک چند هم به پیروی از فلسفهٔ ارسطو و تظاهر به دربه‌دری ودوره‌گردی هنرمند، روی لباس مردم کوچه و بازار را امضا می‌کرد، آنان را مجسمه‌های زندهٔ دستکار خود می‌نامید و برای آن‌ها سند اصالت و جعلی نبودن هم صادر می‌کرد. از ۱۹۵۹، نقاشی «خط» را هم آغاز کرده بود. خط‌هایی روی نوار کاغذ لوله شده می‌کشید که طولانی‌ترین این خط‌ها بیش از هفت کیلومتر بود (رقم دقیق بخواهید ۷۲۰۰ متر). گاهی اوقات این خط‌ها را روی تکه‌های مقوا که به شکل کارت‌های کوچک بریده بود می‌کشید و آن‌ها را در جعبه می‌گذاشت و بر روی هر یک برچسبی می‌چسباند. بر یکی از این برچسب‌ها آمده است: «خطی به طول بی‌نهایت». بعد بر آن شد تا از خودش بیشتر مایه بگذارد و هنری بیافریند که ارجاع بیرونی آن خود هنرمند باشد. اول انبوهی از آثار هنری به نام «تنفس هنر» تولید کرد: «بادکنک‌هایی را با «دم زدن‌های الهی» خود پر می‌کرد و سرخلایق منت می‌گذاشت که از انفاس قدسیهٔ هنرمند را در اختیار آنان قرار داده است. بعد خون خودش را در آمپول‌های کوچک شیشه‌یی در معرض فروش گذاشت و سرانجام در ۱۹۶۱ مدفوع خود را در نود قوطی کنسرو روانهٔ بازار هنر کرد و در اختیار خریداران هنر ناب مدرن گذاشت. هر یک از این قوطی‌ها دقیقاً سی‌صدگرم وزن داشت، روی آن نوشته بود «مدفوع صددرصد خالص هنرمند» و بهایی که برای هر گرم آن تعیین کرده بود از بهای یک گرم طلا بیشتر بود. مانزونی با تمام بلاهت خود این را نشان می‌داد که اگر کیمیاگر دیروز مس را به طلا مبدل می‌کرد، هنرمند مدرن از صدقهٔ سر مدرنیسم، از توانی بالاتر برخوردار است. از میان این خل بازی‌ها، آن‌چه واقعاً چشمگیر است و حکایت از طنزی ظریف دارد، عکسی است که از خودش و اثری که تولید کرده گرفته است. در میان هنرمندان مدرن رسم بود که از هنرمند در کارگاه عکس گرفته می‌شد و او را در فضایی که هنر پدید آمده است نشان می‌داد. مانزونی هم از خودش در دست‌شویی عکس گرفت و فضای آن را به عنوان کارگاه هنرمند نمایش داد. هنرشناسان مدرن و خریداران آثار هنری هم خواستار این اثر هنری ناب و مدرن بودند چراکه از یک طرف مدرنیسم فرموده بود که کاری که هنرمند می‌کند باید نو و اعجاب‌انگیز باشد و پیشتر کسی مانند آن را انجام نداده باشد، از طرف دیگر تولید هنرمند بود و مهم‌تر از همه آن که چندان بی‌اصل و نسب هم نبود، تکیه بر یک سنت هنری مدرن داشت و از اعقاب حلال‌زادهٔ همان کاسه توالت مارسل دوشان به شمار می‌آمد.

آن‌چه درون مارسل دوشان و کلاین و مانزونی را انباشته بود نوعی دوسودایی و تغییر و تبدیل میان هتک حرمت و بزرگداشت جنون‌آمیز و پرستش ماده در عصر ماده‌گرایی بی‌حساب و خردستیز بود. آنان طرحی متفاوت از امریکایی‌ها برای براندازی هنر ریخته بودند. از دیدگاه آنان، دگرگونی در جایگاه هنرمندان و ایجاد رابطهٔ تازه میان هنرمند و مخاطب می‌توانست به سرعت بُعدی متافیزیکی به خود بگیرد. یوزف بویز و حکایت عصا و پتوی نمدی و شغال‌بازی‌های او هم که سری دراز دارد در امتداد همین حرکت‌های سرگردان بود. مدرنیسم بعد از آن‌که از این آخرین تیر ترکش



میکلانژ پیستوله‌تو: نقاشی آینه، ۱۹۶۲

هم ناامید شد، خسته از گشت‌وواگشت‌ها، خود را در مصیبت‌بارترین شکل ممکن در دامن فلسفه انداخت و از این آمیزش، پدیده‌یی سربرآورد که کانسپچوالیسم یا هنر مفهوم‌گرا نام گرفت. کانسپچوآلیسم می‌خواست با نوعی شبه‌عرفان و نگرشی معطوف به ذهنی کردن هنرهای تجسمی و به بهانهٔ اندیشه و محتوا، نقاشی و مجسمه‌سازی را از خاطره‌ها بزداید و به جای آن، مفهوم و کلام و اندیشه را بنشاند. می‌خواست به زور دگنگ، هنرهای تجسمی را به حوزهٔ بیان معنا محدود کند و می‌گفت در یک اثر هنری آن‌چه اهمیت دارد اندیشه واهداف هنرمند است نه آن‌چه به چشم دیده می‌شود. ایو کلاین به پیروی از این آموزه، یک گالری کاملاً خالی را به بهانهٔ نمایش پوچی به نمایش گذاشت. به ریش همه خندید که نوآوری کرده است و هزاران هنرشناس مدرن برای دیدن شاهکارش صف بستند. دانیل بورن که پیشتر صدای خوردن کف‌گیر به ته دیگ نقاشی انتزاعی را شنیده بود به فکر افتاد که تمامی چارچوب آوانگاردیسم و نهادهای آن را دگرگون کند و از این رو نقاشی‌هایی را که فقط از نوارهای رنگی موازی شکل گرفته بود اختراع کرد. بورن در ضدیت با نهادهای رسمی و موزه و گالری، آثار خودش را در خیابان‌ها به نمایش گذاشت و پایان هنر موزه‌یی را اعلان کرد. بورن در یک کار کانسپچوالیستی دیگر، قسمت پایین دیوارهای دو گالری همجوار را با نواری از خط‌کشی‌های عمودی رنگ کرد و اسمش را گذشت «در دو سطح با دو رنگ». هیچ‌چیز دیگر در این نمایشگاه دیده نمی‌شد. به بیان دیگر، مفهوم‌گرایی هنر را به نوعی اطلاع‌رسانی کاذب کاهش داده بود.

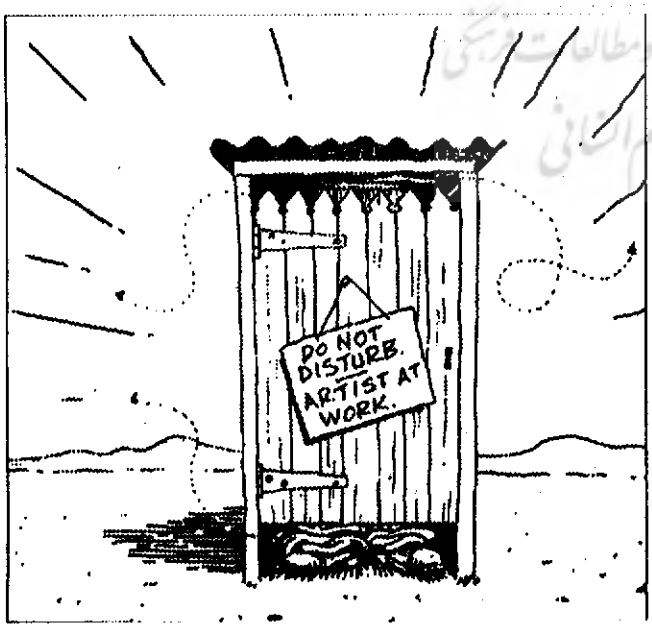
در پایان دههٔ ۱۹۶۰ نوعی نگرش تردیدآمیز دربارهٔ لیبرالیسمی که هنر نیویورک و مؤسسات وابسته به آن تبلیغ می‌کردند در میان هنرمندان اروپایی پدید آمد. برخی از این هنرمندان در نیویورک زندگی می‌کردند و در میانهٔ مسلک و مشربی بودند که ظاهراً جایگاه مرکزی در هنر جهان را به خود اختصاص داده بود. اما در اروپا مقاومت در برابر کشش‌های این مشرب و زیبایی‌شناسی خاص آن چهره‌یی آشکارتر داشت. از

پی‌یرو مانزونی: هنرمند و اثر هنری او، دانمارک ۱۹۶۱

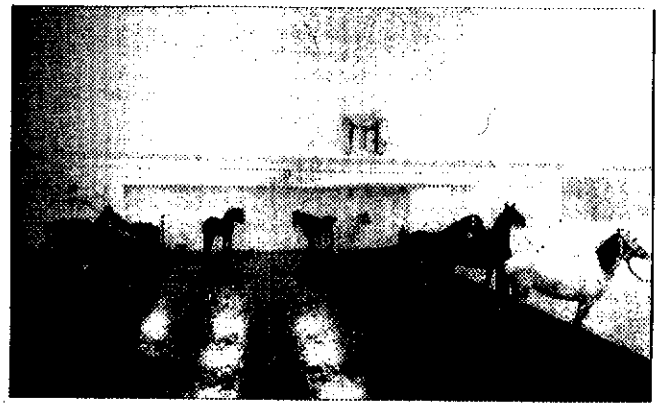
نیمه‌های قرن بیستم گروهی از هنرمندان ایتالیا که زیر چتر «هنر فقر»[7] گرد آمده بودند بر آن شدند تا رودرروی این شکل از زیبایی‌شناسی به‌ایستند و هنرمندانی همچون لوچیو فونتانا، میکلانژ پیستوله‌تو و جنیس کانه‌لیس هر یک به شکلی عنادورزی‌های خود را نشان می‌دادند. پیستوله‌تو در آغاز از آینه به جای بوم استفاده می‌کرد و ایماژهای عکاسی شده را روی آینه می‌چسباند، بعد عناصر و فیگورهایی را روی ورقهٔ فولاد ضدزنگ صیقل شدهٔ عریض و طویل نقاشی می‌کرد و جاهایی را دست‌نخورده خالی می‌گذاشت تا عکس تماشاگر در آن انعکاس یابد و خود را در میانهٔ ماجرا ببیند. یکی از آثار او که «ویتنام» (۱۹۶۵) نام داشت، تماشاگر را در میان گروهی از معترضان و تظاهرکنندگان بر ضد جنگ ویتنام که شعارهایی را حمل می‌کردند نشان می‌داد. کانه‌لیس، در اثری که آن را «بدون عنوان» نامید، و در واقع نوعی اینستالیشن بود (۱۹۶۷)، یک طوطی درشت و دم بلند زنده را روی یک میله جلوی یک نقاشی انتزاعی تک‌رنگ نشاند و نشان داد که چگونه رنگ‌های تند و تابناک آن رنگ‌های عبوس نقاشی مدرن را از سکه می‌اندازد. در ۱۹۶۷ یکی از منتقدان[8] این شکل از هنر را «هنر فقر» نامید و آن را گامی به سوی فرهنگ‌زدایی دانست. دو سال بعد، یعنی در ۱۹۶۹، کانه‌لیس به منظور دگرگون کردن شرایط مادی هنر، دوازده اسب زنده را در نگارخانه‌یی در رم[9] به نمایش گذاشت. کانه‌لیس می‌خواست با این تمهید، اهداف اقتصادی نگارخانه‌ها را بزرگنمایی کند و بر این واقعیت انگشت بگذارد که آن‌چه در نگارخانه‌های امروز می‌گذرد استوار بر مقاصد اقتصادی است. از طرف دیگر خواسته بود اسبی را که بیش از هر حیوان دیگر در طول تاریخ از سوی نقاشان و مجسمه‌سازان مورد بهره‌برداری قرار گرفته به این شکل نمایش دهد.

اقدام کانه‌لیس یادآور یکی از توهین‌آمیزترین رویدادهای تاریخ بود. گرمانیکوس، امپراتور مستبد و دیوانهٔ رم که به «کالیگولا» شهرت داشت، اسب خود را به عضویت سنای رم منتصب کرد. کالیگولا دیوانه‌بازی‌های دیگر هم در آورده بود اما این کار، توهین‌آمیزترین عملی بود که از او سر زد چرا که توهین آشکار به یک نهاد مردمی و همگانی شمرده می‌شد. ریشخند و توهین کالیگولا سبب شد تا مردم آن روزگار در اعتبار و اختیارات سنای رم و تمامی حکومت با شک و تردید نگاه کنند. شک‌اندیشی مردم نه‌تنها عوامل حکومت بلکه پیش از همه خود کالیگولا را شامل می‌شد و به منزلهٔ از میان بردن حریم و حرمت خود او بود. اقدام کانه‌لیس هم، چه به منظور بی‌اعتبار کردن نگارخانه‌ها و چه به هدف تأکید ورزیدن بر بی‌معنایی مکان و فضای نمایش هنر، توهین آشکار به ساحت هنر شمرده می‌شد حاصلی همچون عمل کالیگولا داشت و تمامی هنر یک سرزمین و نهادهای آن را مضحکه و مسخره می‌کرد و از اعتبار می‌انداخت. نه کانه‌لیس و نه متولیان فرهنگی آن زمان که به رسم معهود دستی در لفت و لیس‌های هنری داشتند به روی خود نیاوردند که یک نهاد فرهنگی و هنری را با یک اصطبل همسان گرفته‌اند واین تحقیر، بیش از همه خود آنان را شامل خواهد شد. عمل کانه‌لیس در واقع تقلید زشتی بود از آن‌چه مارسل دوشان در آغاز قرن بیستم با نمایش «حاضر آماده‌های» خود انجام داده بود و سرانجام به محاورهٔ بویز با خرگوش مرده (۱۹۶۵)، پیه و دنبه روی پیانو و زندگی چند روزه با شغال، در یک گالری نیویورک، انجامید (۱۹۶۵).

آن‌چه مشوق کانه‌لیس بود و به او شهامت انجام چنین کاری را می‌داد، مدرنیسمی بود که با شرح و تفسیرهای من‌درآوردی هنر را بی‌اعتبار و بی‌معیار و تعریف‌ناپذیر و در عین حال پذیرندهٔ هر یاوه نمایش داده بود. چرا در شرایطی از این‌گونه، هر فضایی از جمله یک اصطبل، فضای مناسبی برای نمایش هنر نباشد؟ به بیان دیگر اگر هرچیز اثر هنری است چرا در هر فضایی به تماشا گذاشته نشود؟ در گذشته، در آن روزهایی که حساب و کتابی در کار بود، اثر هنری برای جایگاهی معین، چه مذهبی و چه غیرمذهبی، چه همگانی و چه فردی تولید می‌شد و فرض بر آن بود که با حضور خود بر اعتبار آن مکان خواهد افزود. اما در دوران مدرن این گالری‌ها و موزه‌ها و نهادهای رسمی بودند که سبب شهرت و اعتبار هنر را فراهم می‌آوردند و هر



افراط گری‌ها و ندانم کاری‌های مدرنیسم در دههٔ ۱۹۶۰ سبب شد تا در پایان قرن بیستم بخشی از مدرنیسم به این شکل مسخره و تحقیر شود



جانیس کانه‌لیس: بدون عنوان، گالری آتیکو، رم ۱۹۶۹

زباله‌یی را اثر هنری جلوه می‌دادند. آن‌چه کانه‌لیس و خیل انبوه مفهوم‌گرایان انجام دادند تأکیدی بود بر این که هرچیز می‌تواند به عنوان اثر هنری در گالری‌ها به تماشا گذاشته شود و اعتبار پیدا کند. این سرآغاز به نمایش در آمدن سنگ و زباله و آجر و البسه و زیورآلات و کفش و کلاه در گالری‌هایی بود که قرار بود معابد هنر باشند. درد این جاست که وقتی دل غرب از این تنربازی‌ها به هم خورد و آن را دور انداخت، تازه ما این سردنیا به فکر تقلید از آنان افتادیم و نگارخانه‌های خود را در اختیار هر خرت‌وپرتی قرار دادیم و وانمود هم کردیم که نوبرش را آورده‌ایم.

عمل کانه‌لیس یک اقدام ضدفرهنگی و ضدهنری بود اما فلسفه‌یی که به سبب سیطره‌یافتن بر مدرنیسم، هنر مدرن را هم از آن خود کرده بود، پشتوانه‌های فلسفی آن را تأمین می‌کرد. این فلسفه به آسانی می‌توانست با یک برداشت و قرائت سطحی از نوشته‌های آدورنو که گفته بود «هنر مدرن به برخی ابعاد و وجوه ضدهنری هم نیاز دارد»، آن را توجیه کند. گفتن ندارد که برداشتی از این‌گونه با آن‌چه منظور آدورنو بود زمین تا آسمان تفاوت داشت. منظور آدورنو آن بود که هنر همیشه به جلوه‌دادن خود در یک حس هگلی مادی و جوهرباور گرایش داشته است و در پاره‌یی موارد این کار سد راه هنر بوده است. کانه‌لیس می‌خواست با دستاویز کردن حرف‌های آدورنو که گفته بود: «اکنون بسیاری از چیزهایی که در گذشته به آن توجهی نمی‌شد به ساحت هنر و فضای آفرینش هنر آورده شده است»[10]، هر خرت و پرت و هر یاوه‌یی را اثر هنری جلوه دهد. حتی اگر بخواهیم در نهایت خوش‌بینی و خوش‌باوری عمل کانه‌لیس را به نوعی بت‌شکنی تعبیر کنیم باز به این نتیجه می‌رسیم که کار او در واقع جایگزین کردن یک بت با بتی دیگر بوده است که قرار است پنج روزه نوبت خود را تجربه کند.

این که دلقکی همچون مانزونی و دیوانهٔ شهرت‌طلبی همچون کانه‌لیس خرسک‌بازی در آورند و به ریش خود و دیگران بخندند، به خودی خود اهمیتی نداشت. کارهایی از این دست در بسیاری از آسایشگاه‌های بیماری‌های روانی اتفاق می‌افتد و حیرتی هم برنمی‌انگیزد، اما وقتی از سوی جامعهٔ فرهنگی و هنری بی‌فرهنگ و متظاهر، با ستایش‌های بی‌جا، هنر مدرن انگاشته شد و برای آن به‌به و چه‌چه راه انداختند، مدرنیسم به جایی کشانده شد که عرب نی انداخت. مدرنیسمی که روزی سنت بزرگ غرب نامیده می‌شد به چنان فلاکتی گرفتار آمد که نتوانست حتی در برابر چهار تا عکس سیندی شرمن مقاومت کند و بلایی به سرش آمد که امروز شاهد عواقب آن هستیم.

در آغاز دههٔ ۱۹۸۰ چشم‌انداز گذشته‌یی نه چندان دور، به هنرمندان نشان می‌داد که در روزهای پایانی عمر مدرنیسم، آن قدر به بهانهٔ می‌نی‌مالیسم از پیکرهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی کاسته شد که تقریباً چیزی از آن باقی نماند و آن هم که مانده بود، به دمی فروریخت. می‌نی‌مالیسم و کانسپچوالیسم حرف زیاد زدند و وعده و وعید بسیار دادند اما آن‌چه در عمل به نمایش گذاشتند یا آت‌وآشغال و زباله‌ها بود و یا پوچی مطلق و یا آجری بر کف نمایشگاه و یا ستونی از هوا به قطر نامعلوم در مکانی نامعلوم[11]. مدرنیسم که روزی شیوهٔ مسلط شمرده می‌شد به هر خفت و خواری تن داده بود و بی‌مایگی بسیاری از آثار بعد از جنگ جهانی دوم مانع از آن بود که مدرنیسم در بطن و بستر اجتماعی و سیاسی خود مطرح شود. تشت‌های رسوایی مدرنیسم یکی‌یکی از بام‌ها فرو می‌افتاد و پژواک آن همه جا شنیده می‌شد. یک جا از شیادی‌های مارسل دوشان پرده بر گرفته می‌شد[12] و جای دیگر دخالت مستقیم سازمان جاسوسی امریکا (CIA) در تبلیغ برای اکسپرسیونیزم انتزاعی فاش می‌شد.[13] و در این میان آن‌چه از یادها رفته بود الههٔ معصوم هنر بود که روزی برای جمال بی‌مثالش گریبان می‌دریدند. پست‌مدرنیسم با بهره‌جویی از این ندانم کاری‌ها و انتظار مردم برای ظهور ناجی تازه، با دستک و دمبک قرار دادن همین ادا اطوارهای مدرنیستی که به مشتی از خروار آن اشاره شد به میدان آمد و به شلنگ اندازی پرداخت.

به هر حال، مدرنیسم، چه آن را مرده بنامیم و چه زنده بدانیم، یک میراث ارزنده برای هنرمندان برجاگذاشت و آن باور این واقعیت بود که هنرمند امروز تنهاست. حتی سایهٔ خود را هم گم کرده است و از آن‌جا که اجتماع نمی‌تواند سمت‌وسوی هنر او را مشخص کند، ناگزیر باید سرنوشت‌اش را خودش ابداع کند و رقم بزند و برای این کار نیازمند شناخت و آگاهی است. ◇

یادداشت‌ها و منابع:

۱. گلستانه شماره ۷، تیرماه ۱۳۷۸

۲. Callinicos, Alex. "Against Postmodernism", Polity Press, London, 1992

۳. Lyotard, J.F. "The Postmodern Condition", Manchester , 1984

۴. فرانسیس بیکن (۱۵۶۱-۱۶۲۶) فیلسوف انگلیسی که از علوم تجربی در فلسفه بهره گرفت.

۵. گلستانه شماره ۸، شهریور ماه ۱۳۷۸

۶. Galerie Internationale d' Art Contemporain

۷. Arte Povera

۸. Germano Celant

۹. Calleria L'Attico

۱۰. Adorno, T.W. "Aesthetic Theory", Routledge, London, 1984

۱۱. در گلستانه شماره ۸ به نمونه‌هایی از این نوع هنر اشاره کرده‌ام.

۱۲. در آدینه شماره ۱۳۶، بهمن ماه ۱۳۷۷ به تفصیل به شیادی‌های مارسل دوشان اشاره کرده‌ام.

۱۳. Fuller, Peter. "Beyond the Crisis in Art", W.R. Society, London, 1985

منابع:

- "Art Afrer Modernism, Rethinking Representation",ed. Brain Wallis, David R, Godine Publisher, Massachusetts, 1996
- "Concepts of Modern Art", ed. Nikos Stangos, Thames and Hudson, London, 1990
- Habermas, Juegen. "The Philosophical Discourse of Modernity, Cambridge, 1987
- Cablick, Suzi. "Has Modernism Failed?", Thames and Hudson, London, 1987
- Hopkins, David. "After Modern Art" Oxford University Press, Oxford, 2000
- Hughes, Robert, "The Shock of the New", Art and the Century of Change", Thames and Hudson, London, 1991
- "Postmodern Arts", ed. Nigel Wheeler. Routledge, London, 1995

Wheeler, Daniel. "Art Since Mid-Century", Thames and Hudson, London, 1991