موضوعات مذهبی در نقاشی‌های مدرن و پست‌مدرن (مطالعه موردی پُل گوگَن- فرانسیس بیکن- میمو پالادینو- رابرت گابر) [1]

زهرا پاکزاد [2]
سارا جلالی [3]

تاریخ دریافت:۱۳۹۵/۵/۱۱
تاریخ تصویب:۱۳۹۶/۶/۵

چکیده

یکی از زمینه‌های پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در حوزهٔ فرهنگ، مطالعات مربوط به نسبت دین و هنر است. به‌واقع می‌توان دوره‌هایی در تاریخ هنر مشاهده کرد که نقطه امتزاج مذهب و هنر هستند. هرچند این درهم‌آمیختگی هنر و مذهب همیشه در یک سطح نبود، اما بی‌شک مذهب یکی از بسترهای مهم خلق اثر هنری محسوب می‌شد. در دوران مدرن و پست‌مدرن اوضاع تغییر کردو مذهب و هنر دیگر همسو نبودند. دراین‌بین هنرمندانی بودند که نشانه‌ها و یا روایت‌های مذهبی را موضوع کار خود قرار دادند. هدف این پژوهش بررسی تحلیلی، تاریخی و اجتماعی هنر مدرن و پست‌مدرن است که به چگونگی نسبت هنر و مذهب در آثار چهار هنرمند مدرنیسم و پست‌مدرنیسم (پُل گوگَن، فرانسیس بیکن، میمو پالادینو، رابرت گابر) می‌پردازد. سؤال اصلی آن است که رابطه هنر مدرن و پست‌مدرن با آموزه‌های دینی، سیاسی و اخلاقی چگونه است‌وگزینش و چیدمان عناصر بصری به چه ترتیبی است؟ هنر مدرن می‌خواهد خود غایت خویش باشد نه وسیله تبلیغ و ترویج و تحکیم آموزه‌های سیاسی، دینی و اخلاقی. آنچه در اندیشه پست‌مدرن مطرح می‌گردد این است که باید از عقل‌ها و بینش‌ها و اندیشه‌های متکثر، بدون تلاش برای تأثیرگذاری، سخن به میان آورد.

این تحقیق با استفاده از رویکرد پژوهش کیفی انجام‌شده است و داده‌های مورد نیاز آن از طریق اسناد و مدارک کتابخانه‌ای گردآوری شده است و محقق نسبت به توصیف و تحلیل جامعه آماری پژوهش با مطالعه آثار نقاشی پُل گوگَن، فرانسیس بیکن، میمو پالادینو، رابرت گابر، به اهداف مورد نظر دست خواهد یافت.

نتایج نشان می‌دهد، اثر هنری در خلأ خلق نمی‌شود، بلکه برآیندی از زمان، مکان و آگاهی دوران خالق آن است. در آثار هنریِ دوران مدرن اشارات مذهبی ریشه در نقد خردباوری دارد. آثار پست‌مدرنیسم ثمره سرهم‌بندی خودپسندانهٔ عناصری است که فقط به سبب ظاهر بصری‌شان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و یا انتقادی رادیکال به آموزه‌های مذهبی دارند.

واژگان کلیدی: مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، مذهب، گوگَن، بیکن، پالادینو، گابر

1 . DOI : 10.22051/jjh.2017.11092.1147

۲ . استادیار گروه نقاشی دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران،نویسنده مسئول،zahrapakzad@ymail.com
۳ . کارشناس ارشد نقاشی دانشگاه سوره، تهران ایرانjalali.studio@gmail.com

مقدمه

هنر مدرن در واقع تجربه هنری را امری مستقل و خودپایدار می‌داند. به همین علت است که اوج نوآوری هنر مدرن، در برخورد انقلابی با فرم متجلی شد. مدرن شدن از دیدگاه تاریخی دورانی است بیش و کم طولانی از آموزشِ "ضرورت بخردانه زیستن"، به همراه آن برای آزادی اجتماعی و سیاسی پیکار کردن. اما پست‌مدرنیسم بر این باور پای می‌فشارد که دوران زمام عقل سپری‌شده است. دیگر به عقل اعتمادی نیست. عقل که در دوره مدرن مطلق باوری را در دل خود می‌پروراند و ادعای فراگیری و جهان‌گستری داشت، دیگر نمی‌تواند جایگاهی داشته باشد. پست‌مدرنیسم در تلاش برای پیشبرد سبکی جدید از هر دوره‌ای که مایل بود بهره می‌برد و اقتباس می‌کرد. بااین‌حال در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، می‌توان نشانه‌های مذهبی را در آثار برخی هنرمندان مشاهده کرد. سؤال مهمی که به ذهن می‌رسد این است که؛ این نشانه‌ها با چه نیتی موضوع کار هنرمندان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم قرارگرفته‌اند؟

در سیر تاریخی آثاری که در بستر مذهب شکل می‌گرفتند، انتقال آموزه‌های دینی از طریق تصویر مهم‌ترین هدفشان محسوب می‌شد. این انتقال معنا ریشه در باورهای هنرمند و جامعه داشت. با توجه به بی‌میلی جامعه مدرن و پست‌مدرن نسبت به مذهب، هدف اصلی این جُستار بررسی این تناقض در استفاده از نشانه‌های دینی می‌باشد. نگارنده در این مقاله هنر مدرن را از آغاز امپرسیونیسم تا صحنه هنر کثرت‌گرای پایان سدهٔبیستم در نظر می‌گیرد؛ و آغاز پست‌مدرنیسم را دهه ۷۰ ملاک بحث قرار می‌دهد. و در ادامه با بررسی و مشخص نمودن حدود نسبت‌های مذهب با هنر مدرن و پست‌مدرن، به توضیح و تحلیل چهار هنرمند (پُل گوگَن، فرانسیس بیکن، میمو پالادینو، رابرت گابر) می‌پردازد. در پایان، با توجه به بررسی آثار هنرمندان مورد اشاره، درصدد تطبیق نتایج نظری و دلایل استفاده از نشانه‌های مذهبی آثار برمی‌آید.

مدرنیسم؛ تأکید بر پیشرفت و تجربه‌های مستقیم

مدرنیسم[1] (نوگرایی) به‌طور اعم، اصطلاحی است که به روش و بیانی که ویژهٔروزگار نو باشد، اطلاق می‌شود. به‌اصطلاح عبارت است از نو شدن ابزار و جایگزین شدن علم در مقام دین. پیروان مدرنیسم، وحی و الهام را یک دریافت شخصی از حقیقت الهی می‌دانند، نه دریافت حقیقت کلی و عینی از خدا و بیان آن به مردم. مدرنیسم در هنرهای بصری، از یک‌رشته تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری اروپا در سدهٔنوزدهم ناشی شد. تلاش برای رهایی از بن‌بست هنر آکادمیک[2]_ که خود عصارهٔسنت طبیعت‌گرایی بود و هنرمندان نوجو را به تجربه‌های جدید کشانید.

دربارهٔ این که هنر مدرن دقیقاً از چه زمانی آغاز می‌شود و کدام اثر هنری، سبک هنری، جنبش هنری یا حتی گفتمان هنری را می‌توانیم در توالی زمانی تاریخ هنر، نقطهٔشروع هنر مدرن بدانیم، اختلاف‌نظرهایی میان مورخان و پژوهشگران هنر وجود دارد. برخی هنر مدرن را حدوداً هنر قرن بیستم می‌دانند و سال ۱۹۰۵، یعنی زمان گشایش نمایشگاه فوُوها در سالن پاییز در پاریس را نقطه عزیمت قرار می‌دهند. برخی دیگر، ازجمله کریستوفر ویتکومب[3]، پژوهشگر آمریکایی هنر، معتقدند که «هنر مدرن در دههٔ ۱۸۶۰ با نمایش تابلوی ناهار در سبزه‌زار اثر ادوار مانه در سالن مردودهای پاریس آغاز می‌شود و حدوداً تا دههٔ ۱۹۷۰ ادامه می‌یابد» (لینتُن،۱۳۸۳: ۷). ساندرو بُکولا در مقدمه کتاب هنر مدرنیسم می‌گوید " قصد دارم خلأ نبود تحقیقی باهدف درک و شرح کلی تحولات هنری مدرنیسم را، با تحلیل تحولات هنر مدرن از آغاز امپرسیونیستی آن تا صحنه هنر کثرت‌گرای پایان سدهٔبیستم پرکنم و آن را به‌صورت فرایندی منسجم، پیوسته و بامعنا نشان دهم" (بُکولا،۱۳۹۱: ۱). در واقع بُکولا نیز شروع امپرسیونیسم را آغاز هنر مدرن می‌داند. در این پژوهش برحسب دیدگاه ویتکومب و بُکولا، آغاز جریان هنر مدرن از دههٔ ۱۸۶۰ در نظر گرفته‌شده است.

درباره ویژگی‌های مدرنیسم بایست گفت که هر عصر بر مبنای تصور خاص خود استوار بوده است: عهد کهن یونان و روم بر اساس ایدهٔجوهر فرد، امر منفرد و بخش‌ناپذیر؛ قرون‌وسطای مسیحی بر پایهٔاعتقاد به جاودانگی، خدای انسان گونه و زندگی پس از مرگ، عصر مدرن بر پایهٔمفاهیم نبوغ، انسان خدا گونهٔ قدرتمند و سلطه کامل بر نیروهای طبیعی؛ و مدرنیسم بر پایه اعتقاد به علوم، فهم منطقی، برنامه‌ریزی پایدار و وحدت هستی[4] شکل گرفت.

تحولات بزرگی که در نیمهٔدوم قرن نوزدهم در سه حوزهٔ فناوری (ازجمله اختراع و تکامل صنعت و هنر عکاسی از ۱۸۳۹ به بعد و تکامل سیستم‌های ارتباطی) علم و فلسفه، و نیز اقتصاد و سیاست صورت می‌گیرند عمیقاً جهان‌بینی هنرمندان را تحت تأثیر قرار

می‌دهند. این تحولات هم وضعیت مادی هنرمندان را دگرگون می‌سازند و هم بر ارزش‌ها و آرمان‌های معنوی آن‌ها تأثیر می‌گذارند. بنابراین هنرمند تجسمی، می‌بایست خود را از قید سنت‌های ریشه‌دار و آیین‌های قوام گرفتهٔهنر کلاسیک و آکادمی رها می‌ساخت و معیارها و هنجارهای آن را به چالش می‌گرفت. چه گفتن و چگونه گفتن هر دو می‌بایست نو می‌شدند. هنر مدرن در واقع تجربه هنری را امری مستقل و خودپایدار می‌داند. به همین علت است که اوج نوآوری در هنر مدرن در برخورد انقلابی با فرم متجلی شد. در واقع مدرنیسم بر وحدت و استقلال اثر هنری تأکید دارد. کانت با تفکیک سه گستره نظری، عملی و زیبایی‌شناختی، زمینه تعلیق احکام غیر هنری را در بحث از هنر فراهم ساخت. می‌توان گفت که هنر مدرن در واقع نمود و نماد تحقق شهود کانتی محسوب می‌شود. کلمنت گرینبرگ[5]، منتقد نامدار آمریکایی، ریشهٔ هنر مدرن را در فلسفه کانت و به‌طور اخص در نقد سوم او می‌جوید و آن را شالودهٔ اصلی آموزه‌هایی چون اصالت زیباشناسی، هنر برای هنر و خودمختاری هنر و جز این‌ها می‌داند (Greenberg, 1998:110).

مدرنیسم، در روند نفی ارزش‌های سنتی، تغییری اساسی در پایگاه اجتماعی هنرمند و کارکرد هنر پدید آورد. هنر مدرن خود را از امور اجتماعی ـ سیاسی فارغ می‌داند. دوران پیشامدرن، هنر و زیبایی امور عینی و برون ذات بود؛ اما در عصر جدید هنر و زیبایی دارای منشی ذهنی و درونی تلقی شد. به همین جهت بود که ذوق و قریحه مبنای اثر هنری به‌حساب آمد و تجربه زیبایی شناسانه که جنبه فردی داشت در کانون توجه قرار گرفت و بالاخره در دوران پیشامدرن هنر حوزه‌ای مستقل را تشکیل نمی‌داد؛ اما از سده هفدهم به بعد هنر و زیبایی رفته‌رفته در حوزه معرفتی مستقل بنام زیبایی‌شناسی مورد بحث قرار گرفتند. از این زمان به قول کانت غایت هنر، امری درونی و مستقل محسوب شد و هنگامی‌که به زیبایی چیزی حکم می‌کنیم در واقع زیبایی را غایت و هدفِ قطعی معرفی می‌کنیم.

پست‌مدرنیسم؛بازگشت‌به‌پیکره‌نمایی موضوع دار

اصطلاح "پست‌مدرنیسم"[6] بیشتر در زبان و ادبیات انگلیسی به کار می‌رود، اما در ادبیات فرانسه بیشتر از صفت این واژه یعنی موقعیت پست‌مدرن، تفکر پست‌مدرن و هنر پست‌مدرن استفاده می‌شود. پست‌مدرنیسم برای واکنش نسبت به بحران‌های مدرنیته و نقد نظریه‌های کلان و کلی‌نگر آن است.[7] این اصطلاح سپس به نحو برجسته‌ای در نقد ادبی دهه‌های ۵۰ و ۶۰ قرن بیستم برای اشاره به واکنش علیه مدرنیسم زیباشناختی و در دهه ۷۰ به همین منظور در معماری به کار رفت. کاربرد این اصطلاح در فلسفه به دهه ۸۰ برمی‌گردد که اولاً برای اشاره به «فلسفه فرانسوی پساساختارگرایی بود و ثانیاً برای دلالت بر واکنشی عمومی علیه عقل‌گرایی مدرن، ناکجاآبادگرایی و آنچه بنیان‌گرایی نامیده می‌شد» (کهون،۱۳۸۵: ۳).

بودلر مدرنیته را عهد تخریب کلیشه‌هایی می‌داند که مانع راه تحول می‌شوند. کانت روشنگری را "خروج از مهجوریت و یافتن جرأت به کار انداختن عقل" دانسته بود و بودلر "امید به آینده"(داوری،۱۳۸۳: ۲۹-۲۵). پست‌مدرنیسم با این اعتقاد متولدشده است که هیچ تکیه‌گاهی وجود ندارد و لذا از جستجوی حقیقت باید نومید شد و جهان را همچون متنی باید خواند که شاید معنایی داشته باشد اما وجود معنا غیر از وجود حقیقت است. روش و غرض پست‌مدرنیسم از خواندن متن، اوراق کردن[8] آن است یعنی «یافتن تناقض‌ها، ناگفته‌ها و نه مراد نویسنده. پست‌مدرنیسم، بنیادگرایی را انکار می‌کند. بنیادگرایی بر آن است که شناخت می‌تواند از بستر برخی اصول نخستین، بی‌چون‌وچرا و غیرقابل‌تردید سیر بگیرد» (جهانبگلو،۱۳۸۲: ۵۳). در وضعیت پست‌مدرن دیگر نمی‌توان از یک عقیده و عقلانیت کلیت یافته و جهان‌شمول سخن گفت زیرا عقل کلی و جهانی هرگز وجود خارجی ندارد. «آنچه در اندیشه پست‌مدرن مطرح است این است که باید از عقل‌ها و بینش‌ها و اندیشه‌های متکثر سخن به میان آورد» (قره‌باغی،۱۳۸۰: ۲۲).

مهم‌ترین کوششی که ازنظر فلسفی برای نظریه‌پردازی در زمینه پست‌مدرنیسم شده است در اندیشه فیلسوف فرانسوی «ژان فرانسوا لیوتار[9]» صورت گرفته است. او معتقد است که کامپیوتری شدن جوامع صنعتی مدرن تغییری در ماهیت شناخت به وجود آورده است. شناخت تبدیل به کالای اطلاعاتی شده است و علم از وضعیت اصلی و نخستین خود جداشده و تبدیل به ابزاری در دست قدرت شده است. بنابراین کسانی که کنترل شناخت را در دست دارند، سیاست را نیز کنترل می‌کنند. لیوتار معتقد است که «در دوران پست‌مدرن، روایت‌های بزرگ[10] که در تمدن غرب حقیقت تعالی و عالم‌گیر را مطرح می‌کردند جای خود را به بازی‌های زبانی[11] داده‌اند» (Lyotard, 1984: p208). لیوتار می‌نویسد: خرد روایت‌های بزرگ یا

راوی اصلی در عصر مدرنیسم بوده است و اکنون تک‌گویی این راوی به پایان رسیده است و پست‌مدرنیسم در واقع به معنای خلاص شدن از زیر بار راوی و روایت تک‌گویی می‌باشد؛ اکنون می‌توانیم به‌راحتی دریابیم که نه‌فقط خردباوری دوره‌های گذشته، بل خرد تنها یکی از راویان بوده، تازه چندان هم روایتگر خوبی نبوده است.

یکی از ویژگی‌های رویکرد پست‌مدرن به هنر این است که امور غیرهنری را مورد توجه و امور اجتماعی ـ سیاسی را در هنر بازتاب می‌دهد. به‌طورکلی باید گفت که طرفداران پست‌مدرن همواره کوشیدند تا آموزه‌های کلمنت گرینبرگ در هنر را معرض نقد و پرسش قرار دهند؛ یعنی آن‌ها جنبه‌های زیبایی‌شناختی هنر را به حاشیه راندند و مفهوم شناخت عقلی را در آن به کار بردند. ازاین‌رو بار دیگر «زبان به‌عنوان وسیله انتقال پیام از سوی طرفدارانِ پست‌مدرنیستِ هنر به کار گرفته شد» (ضیمران،۱۳۸۰: ۳۲). پست‌مدرنیسم روی دیگری نیز داشت که از زشتی آن نوع هنری که خود را بر اقتباس بنانهاده بود، لذت می‌برد. کنار هم قرار دادن سبک‌ها و تصاویر ناهمخوان از منابع مختلف به اصالت تاریخی مدل اصلی و معنایی که در آن نهفته بود، آسیب می‌رساند. به‌این‌ترتیب پست‌مدرنیسم به این متهم شد که عاری از هرگونه حس تاریخی است. تنها ثمرهٔآن، سرهم‌بندی خودپسندانهٔعناصری است که فقط به خاطر ظاهر بصری‌شان از منابع تصویری مختلف وام گرفته‌شده‌اند؛ در واقع پست‌مدرنیسم تنها، هنر سطح است و فاقد معنا می‌باشد.

در مورد ارتباط دین و پست‌مدرنیسم برداشت‌های متفاوتی وجود دارد. ازنظر برخی از نظریه‌پردازان پست‌مدرن، چه‌بسا فلسفه پست‌مدرنیسم به‌منزله مرگ خدایان و نابودی دین تلقی شده است. اما ازنظر برخی دیگر، این مکتب درصدد بازگشت به ایمان و التزامات ایمان سنتی است و در نظر گروه سوم، «چنین فلسفه‌ای بیانگر امکان بازسازی ایده‌های مذهبی فراموش‌شده است» (نوذری،۱۳۷۹: ۴۰۷). از سوی دیگر، برخی از دینداران درصدد نفی پست‌مدرنیسم برآمده‌اند، اما برخی دیگر آن را پذیرفته و بر آن شده‌اند که بین آموزه‌های دینی و احکام و لوازم پست‌مدرنیستی هماهنگی و سازگاری ایجاد کنند و یا حتی‌الامکان قرائتی پسا تجددگرایانه از دین ارائه داده و آن را منطبق با پست‌مدرنیته بنمایند. از منظر پست‌مدرنیسم، اندیشه بشری به‌طور سرشتی فاقد هرگونه اصول غیرقابل تغییر است. از این نظر، اندیشه دینی نیز همچون اندیشه‌های بشری دستخوش تغییر و تحول می‌باشد. در واقع یکی از نقاط مشترک در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، نقد دین و اصول و مبانی آن است. آنچه را که مدرنیسم، به نام تأمین استقلال انسان و استکشاف واقعیات و توانایی‌های انسانی و نیز در راستای تحقق آرزوها و امیال انسانی، در بستر دین و اصول و مبانی ثابت انجام می‌داد، پست‌مدرنیسم نیز دنبال کرد. ازاین‌رو برخورد منتقدانه با دین و تعلیمات دینی، نقطه عطف مشترکی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم تلقی می‌گردد. «پست‌مدرنیسم هرگز نمی‌تواند دین را با خصائص حقیقت‌انگارانه و صدق محورانه‌ای که ذاتی همه ادیان محسوب می‌شود، قبول کند» (رهنمایی،۱۳۸۴: ۱۹۶). در واقع پست‌مدرنیسم بر اساس اصول و ویژگی‌هایش، دین را نیز همانند یک جهان‌بینی کلی، به کنار می‌گذارد. نتیجه‌ای که از این طرز فکر به دست می‌آید، موضع نسبی‌گرایانه[۱۲] و کثرت‌گرایی[۱۳] است که خود باعث به وجود آمدن مواضع گوناگونی از سوی اندیشمندان شده است.

گوگَن؛ نقاش دل‌زدهٔزندگی شهری

پُل گوگن[۱۴] که به دوره آخر قرن متعلق بود، تمدن را نوعی بیماری می‌انگاشت و آرزوی زندگی طبیعی و ساده را در سر داشت. او از اروپا گریخت تا در سرزمین‌های بکر و دوردست خود را با طبیعت یکی کند، و در میان اقوام بدوی دنیای فراموش‌شده اسطوره را از نو بازیابد. «او از نخستین هنرمندان اروپایی بود که به هنر شرق کهن و هنر پیشاکُلومبی[۱۵]جلب شد. سنت طبیعت‌گرایی اروپایی را فرو گذارد» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۴۷۳). او علیه واقع‌گرایی امپرسیونیست‌ها، و برداشت‌های علمی نئوامپرسیونیست‌ها واکنش نشان داد.

گوگن در سال ۱۸۴۸ در پاریس به دنیا آمد.[۱۶] از ۱۸۷۵ م با پیسارو طرح دوستی ریخت و در نمایشگاه‌های امپرسیونیستی سال‌های ۱۸۸۰-۱۸۸۶ م شرکت کرد. از ۱۸۹۵ م به بعد در تاهیتی و جزایر مارکیز به سر برد (لینتُن،۱۳۸۳: ۴۷۳ -۴۷۴). گوگن شخصیتی یکسر متفاوت از ون‌گوگ داشت. او نه اهل تواضع بود و نه احساس رسالت داشت. برعکس، انسانی مغرور و بلندپرواز بود. زیرا بیش‌ازپیش معتقد شده بود که نقاشی در آستانهٔسقوط به ورطهٔعوام‌فریبی و سطحی‌نگری قرار گرفته است، و همهٔآن هوشیاری و دانایی که در تمدن اروپا بارورشده بود، نوابغ هنر را عقیم می‌ساخت و اجازه نمی‌داد که قدرت و شدت احساسات خویش را صریح و مستقیم ابراز کنند.

گوگن مدعی طرد هنر غرب بود- گو اینکه آثار او نفوذ عمیق مکتب کلاسیک را منعکس می‌کنند- ولی توانست به مبانی این مکتب و ریشه‌های آن در طبیعت‌گرایی و عقلانیت بتازد. پیام اصلی‌اش این بود که"نخست احساس و عاطفه، سپس فهم و درک"، یعنی می‌گفت بیان احساس مهم‌تر از طراحی دقیق است، و تکان‌دهندگی مهم‌تر از رنگ پردازی دقیق، و صحنه‌ها نباید تن به تأویل‌های عقلانی بسپارند (لینتُن،۱۳۸۳: ۲۵). او در آغاز به هنر روستایی پرداخت ولی تعلقش به آن چندان نپایید. عمیقاً احساس کرد که باید از اروپا جدا شود و در میان بومیان جنوب اقیانوس آرام و همچون یکی از آن‌ها زندگی کند تا بتواند رستگار شود.

نقاشی‌های گوگن در تاهیتی باوجوداینکه جلوه‌ای تزیینی و شبیه دستبافت‌های منقوش دارند، پیامی آرمانی را می‌رسانند. در نگاه رازگونه و خیره به دوردست پیکره‌های غریب، در رنگ‌بندی آهنگین و انحناهای شهوانی نقاشی‌های گوگن می‌توان آرزوی او برای اصالت، برای سازگاری با سرنوشت، و برای بهشت گمشدۀلذت عمیق و ابدی را احساس کرد. بی‌شک این آرزو بازتابی است از دل‌زدگی از فرهنگ و زندگی شهری که در پایان سدۀنوزدهم شایع شده بود؛ اما در نقاشی گوگن یک‌شکل جدید بیان هنری به خود می‌گیرد. رمانتیست‌ها[۱۷] و شرقی سازان[۱۸] با اُبژۀآرزو و همچون رؤیایی تحقق‌نیافته و یک فکر ادبی برخورد می‌کردند و آن را در سبکی اساساً طبیعت‌گرایانه و توصیفی، آکنده از صحنه‌ها تخیلات غریب به تصویر می‌کشیدند. «گوگن درصدد دستیابی به معادل تصویری آرزوی خویش است و می‌خواهد کیفیت معنوی آن را بنمایاند» (بُکولا،۱۳۹۱: ۱۳۰). او در جست‌وجوی وسایل مناسب برای تحقق اهدافش، قدرت بیانگری رنگ‌ها را کشف می‌کند. آثاری که وی از آن دیار با خود بازگرداند، به علت نمای بدوی و وحشی‌شان، حتی دوستان پیشین خویش را به تحیر واداشت. ولی گوگن دقیقاً همین را می‌خواست. «از اینکه به او عنوان "وحشی و بربری" بدهند به خود می‌بالید. حتی رنگ و طراحی تابلوها می‌بایست "وحشی" باشند تا نسبت به کودکان بی‌آلایش طبیعی که در طول اقامتش در تاهیتی ستایششان کرده بود، عدالت رعایت شود» (گامبریج،۱۳۸۷: ۵۳۹).

در تاریخ هنر، پست‌امپرسیونیست‌ها[۱۹] بدون آنکه گروهی را تشکیل دهند، با این عنوان شناخته می‌شوند، آن‌ها بسیاری از ایده‌های آغازین و راهکارهای هنر قرن بیستم را فرا آوردند. گوگن بی‌چون‌وچرا بدوی‌گرترین[۲۰] آن‌ها بود. داستان زندگی او و نیز نقاشی‌ها و چاپنقش‌های تکان دهندۀ وی، جاذبه‌های بدوی‌گری را نظرگیر تر ساخت. در زیبایی‌شناسی گوگن، طرح، استخوان‌بندی کار است و رنگ، برجستگی و فاصله و معنا را می‌نمایاند. فضا[۲۱] نیز یک صفت ایستا و ثابت طبیعت نیست. «فضا کیفیتی بیان شدنی است همان‌قدر بارنگ که با خط» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۴۶۱). چنین فضایی را می‌توان در دو بعد و کاملاً پرمعنا مجسم کرد.

پل گوگن ضمن بررسی اصول تصویری، بارها توجهش به معانی روان‌شناختی رنگ جلب شد؛ و چنین نتیجه گرفت که از این طریق و بدون توسل به ادبیات-تفسیر موضوع ممکن است. پرده کشتی گرفتن یعقوب با فرشته، (تصویر ۱) یکی از نخستین کوشش‌های او در استفاده از رنگ چون وسیله‌ای برای بیان[۲۲] بود. پرده مسیح زرد، (تصویر ۲) نیز بیش از آنکه تصویری از واقعیت باشد، تجسم صورت خیالی است که به مدد هماهنگی شکل‌های ساده‌شده و رنگ‌های تند و درخشان حاصل آمده است. ساده کردن طراحی، و کاربست رنگ ناب که نقش‌های وسیع چسبیده به صفحۀتصویر را شکل می‌دهد، جملگی در راستای این هدف‌اند. او رؤیاها و عواطف درونی‌اش را به مدد این نقش‌های دوبعدی، خط‌های گویا، و رنگ‌بندی نمادین، عینیت می‌بخشد. تنها موضوعات تابلوهای گوگن نیست که عجیب و شگفت‌انگیزند. او کوشید که به فضای روحی بومیان راه یابد و بر چیزها آن‌گونه که آنان می‌نگریستند بنگرد. «درباره فوت‌وفن صنعت دستی بومیان به مطالعه پرداخت و اغلب تصاویر ساخته‌های آنان را در تابلوهای خود می‌گنجاند» (گامبریج،۱۳۸۷: ۵۳۹).

تصویر ۱: کشتی گرفتن یعقوب با فرشته، رنگ و روغن روی بوم،۱۸۸۸ م، ۹۲×۷۳ سانتیمتر
منبع: (https://en.wikipedia.org)

تصویر ۲: مسیح زرد، ۱۸۸۹، رنگ و روغن روی بوم، ۷۳×
سانتیمتر
منبع: (https://en.wikipedia.org)

اشتراک هر دو اثر علاوه بر تم مذهبی و نشانه‌های آشکار شیوه گوگن در نقاشی، بازتولید روایتی تاریخی است که به خاطر باور ژرف مردمان پیش چشم آن‌ها رخ می‌دهد. گوگن می‌گذارد تا آنان -آن‌چنان‌که هست- بی‌واسطه در اعتقاد خویش حاضر باشند و این‌گونه ایمان قلبی آن‌ها را می‌ستاید از مهم‌ترین ویژگی‌های این دو اثر گوگن می‌توان به تصویر کشیدن زنان به‌عنوان ناظرین رویداد اشاره کرد. حضور زنان سوگوار در پای صلیب، سابقه طولانی دارد و اصلاً در میان نقاشان مسیحی یک سنت است: " زنان در بسیاری از تابلوهای تصلیب، مریم عذرا و مریم مجدلیه کنار صلیب ایستاده‌اند." (نورتروپ فرای ۱۳۷۹: ۲۱۴)

گوگن نه قصد تصویرگری افسانه‌ها را داشت، و نه خود را نقاش موضوع‌های تمثیلی می‌دانست. هدف دستیابی به‌نوعی نقاشی پیکرنما بود که بیانگر نماد عام انسانی باشد. گوگن دل‌زده از توسعه‌های صنعتی بود و دلواپس خصلت‌های معرفتی انسان که به محاق می‌رفت. عنصری که در سطح زندگی شهری باوجود پیشرفت‌های علمی و صنعتی داشت رنگ می‌باخت و شکل متفاوتی به خودش می‌گرفت.

فرانسیس بیکن[۲۳]؛ نقاش موقعیت‌های حاد

فرانسیس بیکن[۲۴] را نقاش بحران انسان مدرن پس از جنگ جهانی دوم نامیده‌اند. بیکن افراد درمانده و زجردیده را به تصویر می‌کشید. چهره‌های او ازریخت‌افتاده و در حال فریاد کشیدن هستند. بیکن انسان را مثل یک‌تکه گوشت خام به تصویر می‌کشد. هرچند صورت کلی نقاشی‌های سه‌لته او یادآور شمایل‌های مذهبی و نقاشی‌های محراب است.

بیکن به سبب شیوهٔمستقل و شخصی‌اش در تجسم وضعیت فاجعه‌آمیز انسان مدرن، یکی از شاخص‌ترین اکسپرسیونیست‌های معاصر به شمار می‌آید. او در دابلین به دنیا آمد ولی از جوانی در لندن اقامت گزید (۱۹۲۵). بدون آموزش رسمی، راه نقاشی را پیش گرفت. در مدت بیش از ده سال فعالیت، و ارائه آثارش در چند نمایشگاه، نتوانست چندان موفقیتی کسب کند. ولی با اثر بحث‌انگیزی تحت عنوان "مشق‌های سه‌گانه از پیکرها برای موضوع تصلیب[۲۵] (۱۹۴۴)، به جایگاهی بلند در نقاشی اروپا دست‌یافت. اما او بی‌شک شاخص‌ترین نقاش شکل‌گرای انگلیسی و به‌واقع یکی از نامدارترین هنرمندان معاصر اروپایی است. بیکن توانست ادراک و ذهنیت نوگرای اروپایی را با زبانی تصویری - یا فیگوراتیو- در آثارش بیان کند. در واقع، او موقعیت‌های حاد را از طریق تحریف هولناک پیکره‌ها در فضای پرپیچ‌وتاب و فرساینده نمایان می‌سازد. «بیکن و آلبرتو جاکومتی[۲۶]، از رهبران "پیکرنمایی جدید" با خصلت اگزیستانسیالیست[۲۷] شناخته شده‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

بیکن، غالباً، فکر اولیهٔنقاشی‌هایش را از عکس‌های رادیوگرافی، تصاویر سلسه‌وار، فیلم‌های سینمایی و ... بر می‌گرفت. او از میان آثار استادان قدیم، به نقاشی‌های رامبرانت، ولاسکس و گُیا دلبستگی خاصی داشت. دیدن آثار بیکن به‌احتمال‌زیاد تجربه‌ای ناراحت‌کننده است. تصاویر تخریب‌شده آدم‌ها، از ترس به خود پیچیده در اتاقی روشن در لوای درخشندگی حیرت‌انگیزی که هم می‌تواند بیانگر کیفیت مجلل و لوکس زندگی اشرافی باشد و هم ممکن است اتاق گاز محکومان قلمداد شود. «این تصاویر صرفاً حاکی از انزوای انسان معاصر نبوده، بلکه بدبختی و نکبت او را نیز بر ملأ می‌سازد و گویی برهنگی شخصیت‌های آثار بیکن آخرین گواه بر این ادعاست» (Smith, 1999: 502). نقاش موضوعات واقعی زندگی خود را پنهان داشته و آن‌ها را در مسیرهای منحرف و شُک برانگیز تغییر داده است.

صحنه‌هایی را که با پیکرهای کژنما و جنبنده در پرده‌های سه لته می‌نمایاند، غالباً تکان‌دهنده و اضطراب‌آور به نظر می‌آیند. قاب‌بندی چندلته، عملاً توسط وی برای نقاشی نوین مناسب می‌شود؛ در پرده‌های سه لته‌اش، ارتباط لته‌ها نه‌چندان بر اساس روایت بلکه عمدتاً صوری است. بدین‌سان، فضاها از یکدیگر متمایز و درعین‌حال باهم متصل می‌شوند. مثلاً اثر او " مشق‌های سه‌گانه از پیکرها برای موضوع تصلیب" (۱۹۶۲) را در نظر بگیرید. (تصویر ۳). این اثر از برجسته‌ترین آثار بیکن در اوایل دههٔهفتاد است. نقاش در این اثر، چکیده‌ای از موضوعات و شکل‌هایی را که در سراسر دههٔششم تکمیل کرده بود، مجسم

می‌کند. پیکره‌ها در فضای بزرگ، شقه‌های گوساله، زن برهنه‌ای روی تخت در اتاقی با دیوارهای منحنی و پرده‌های افتاده ترسیم‌شده است. پیکره، لاشه متلاشی‌شده و خونینی است که احتمالاً در اثر شکنجهٔمرگبار در اردوگاه کار اجباری بدین‌صورت درآمده است.

بیکن مدعی بود موضوع آثارش صرفاً نقاشی هستند. دیوید سیلوستر، منتقد فرمالیست و یکی از نخستین مدافعان بیکن، در برابر اعتراضاتی که به مضامین اضطراب‌آور آثار بیکن می‌شد، بر استفادهٔاو از انتزاع تأکید کرد. در شرایطی که وقتی برای نخستین بار آثار بیکن به نمایش درآمدند مخاطبان را بهت‌زده ساختند، ضروری بود که نشان داده شود در این آثار فرم به ظهور درمی‌آید. البته سیلوستر کیفیت عاطفی و غیرمنطقی آثار بیکن را بیش‌ازحد دست‌کم گرفت. به نظر سیلوستر "دهان‌های مشئومانه فریاد زن بیکن... خیلی ساده اتودهایی از رنگ‌های صورتی، سفید و قرمز بود."(سیلوستر،۱۳۸۶: ۴۲)

هرچند بیکن شخصاً مخالف بود که آثارش از دریچهٔمسائل شخصی او و یا اضطراب قرن بیستمی نگریسته شوند؛ اما برای تصحیح رویکرد فرمالیستی افراطی سیلوستر، گروهی دیگر از منتقدان تفسیری روان‌شناختی-زندگی‌نامه‌ای ارائه دادند. بیکن چون روابط بسیار بدی با پدرش داشت، این موضوع دلیل مناسبی برای نظریه‌پردازی فرویدی بود. به گفته این دست از منتقدین سایر جنبه‌های زندگی بیکن هم می‌توانستند در هنرش بازتاب داشته باشند. شاید تصاویر هولناک او ناشی از تجربهٔ او در پاک‌سازی ساختمان‌ها از اجساد به هنگام جنگ جهانی دوم باشد. بیکن زندگی عنان‌گسیخته‌ای را با ماجراجویی‌های ساده و مازوخیستی از سر گذراند.

اما آنچه آثار بیکن را برای موضوع این تحقیق با اهمیت نشان می‌دهد؛ مجموعه آثار او از پاپ دهم است. (تصویر ۴) در سلسله پرده‌هایی که پاپ را در حال فریاد زدن نشان می‌دهند، «از تک‌چهره پاپ دهم اثر ولاسکِس، چهرهٔپرستار فریاد زننده در فیلم رزمنا و تمکین اثر آیزنشتاین و نیز زن فریاد زننده در پردهٔکشتار معصومان مقدس اثر پوسن[۲۸] بهره گرفته است» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۰۸). پاپ بر سریری طلایی نشسته و مشت خود را بر دستهٔسریر به محکمی گره کرده، دهان خود را گشوده، گویی وحشت‌زده در حال فریاد کشیدن می‌باشد. او در مقابل یک پس‌زمینهٔرنگ‌شده با حرکت‌های چشمگیر عمودی نشسته است. تصویر مبهم و تحریف‌شده، مخاطب می‌تواند درد را در این تابلو مشاهده کند.

تصویر ۳: فرانسیس بیکن، سه پرده تمرینی برای یک صحنهٔبه صلیب کشیده، ۱۹۶۲، رنگ‌روغن روی بوم، هر پرده ۱۴۲/۵ × ۱۹۵ سانتی‌متر، موزه سالمون گوگنهایم، نیویورک
منبع: (https://en.wikipedia.org)

در تابلو پاپ دهم این اثر تمثیلی، ما شاهد خطوط زردرنگی هستیم که به نظر می‌رسد تداوم همان طلای زردرنگ صندلی‌ای باشد که پاپ دهم اثر ولاسکِس، رویش نشسته است. اگر در اسطوره‌شناسی رنگ‌ها " زردرنگ ابدیت و جاودانگی است"(دوبوکور،۱۳۷۶: ۱۲۷). پس دربارهٔ این تابلو چنین سؤال‌هایی مطرح است؛ اینکه ادامه این خطوط به جهان خارج از اثر (دنیایی که پاپ بر آن حکومت می‌کند)، اشاره دارد، آیا طلب دیوانه‌وار جاودانگی نیست؟ این خطوط مانند خطوط دیگر آثار بیکن، برگرفته از یک مکان است؛ جایی که انسان بر آن قرار می‌گیرد و درعین‌حال برگرفته از یک لامکان؛ جایی که انسان با قرارگیری‌اش بر آن تا سر حد مرگ بی‌قرار است. به‌طورکلی آثار بیکن سرشار از تناقضات این‌چنینی است. او که بر صندلی نشسته به زمین فرو می‌رود و یا به معراج می‌رود؟ فریاد و ضجه‌اش از درد فروافتادن است یا از شوق به عوج رفتن؟ دهان بازمانده‌اش ناشی از شهوت تحمل دردِ به ابدیت پیوستن است یا آخرین ضجه‌های یک محکوم‌به مرگ صندلی الکتریکی؟ آگاهی مخاطب و آگاهی دوران، آن چیزی است که در اثر ولاسکِس هست و در اثر بیکن فقدان آن را شاهدیم. بیکن دیگر میلی به نشان دادن آگاهی از خود ندارد. او مبشر بی‌خبری در جهان نو است. او در این اثر به قصد نشان دادن ویرانی و خشونت حاصل از جنگ و البته بازهم تظاهر به بی‌خبری، دست به آفرینش زده است. بیکن می‌گوید: «من هیچ‌وقت در پی‌خشونت نبوده‌ام. نوعی واقع‌گرایی در تابلوهایم هست، ... به هرحال زندگی هم خشن است، به‌مراتب بیش‌تر ازآنچه من بتوانم در تابلوهایم نقاشی کنم» (آرشمبو، بیکن،۱۳۸۰). این‌یکی دیگر از تناقض‌های آثار بیکن است. این تابلو تا به امروز مخاطب خود را شگفت‌زده کرده است، این تضاد

در موضوع و فرم بر قدرت کوبنده، درام و احساسات تأکید دارد. او ناخوشایندی و گاهی اوقات انزجار را در عمق روح و روان انسان با شدتی کابوس‌وار برجسته می‌کند.

تصویر ۴: پاپ دهم، با الهام از ولاسکِس، ۱۹۵۳، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۲×۱۱۸ سانتیمتر، مجموعه کارتر بوردن، نیویورک
منبع: (اسمیت،۱۳۸۵، ۷۷)

جان برجر در توصیف آثار بیکن می‌گوید: بیکن در قطب مخالف نقاش آخرالزمانی قرار دارد که بدترین را محتمل می‌داند. برای بیکن بدترین قبلاً رخ داده است. این بدترینی که رخ داده هیچ ربطی به خون، لکه‌ها و اندرونه ندارد. بدترین این است که انسان به مانند موجود تهی‌مغز دیده می‌شود (برجر،۱۳۸۰: ۴۲). امید برای بیکن، معنای خود را ازدست‌داده است یا شاید بهتر این‌طور گفته شود: او با پافشاری در حد مرگش بر امید ازدست‌رفته، از ناامیدی‌اش از معنا پرده می‌گیرد. برای او مرگ تصنعی‌ترین چیزی است که به نظاره‌اش نشسته است. او دیگر از مسخ انسان در زندگی به‌مثابه طبیعت دم نمی‌زند، بلکه منظورش مسخ مرگ انسان است، چیزی که ولاسکِس حتی در سهمگین‌ترین تصوراتش از آینده گمانش را نمی‌کرد. وقتی او پاپ را در حالِ جیغ کشیدن نقاشی می‌کند، هیچ‌چیزی که باعث وحشت شود وجود ندارد. «پردۀجلوی پاپ، تنها راهی برای منزوی کردن اوست، برای پنهان کردن او از چشم نیست؛ بیشتر ترفندی است که خود پاپ چیزی نبیند و در برابر امر نادیدنی[۲۹] جیغ بکشد» (دلوز،۱۳۹۰: ۶۱).

بحث‌های انتقادی دربارۀ معنای آثار بیکن از مشاجرات معمول در جهان هنر هستند. همان‌گونه که پیش‌تر بدان اشاره شد، خردورزی اصلی‌ترین رویکرد هنر مدرن است، اما بیکن دیگر میلی به نشان دادن آگاهی از خود ندارد. نقاشی پاپ دهم به‌عنوان پیشوای دینی خواست او برای خلق اثری مذهبی محسوب نمی‌شود. او مبشر بی‌خبری در جهان نو است. جهان عقلانی که تجربه دو جنگ جهانی را از سر گذرانده. بیکن در این اثر به‌قصد نشان دادن ویرانی و خشونت حاصل از آن، و البته بازهم تظاهر به بی‌خبری، دست به آفرینش زده است.

پالادینو نقاش مرموز دنیای نمادها

میمو پالادینو تأثیرگذارترین نقاش گروه ترانس آوانگارد در عرصه بین‌المللی است. او در بیانگری تواناست، زیرا می‌تواند هر احساس و دریافت پیش‌پاافتاده نامتعادلی را به نماد، نشانه و تمثیلِ تصویری برگرداند. (Achille,1982:98) این تصاویر گوناگون و آکنده از تداعی‌های آزاد، گاه ارجاع به موقعیت‌های عینی و ملموسی دارند که با شیوه‌های چشمگیر تصویری ترکیب‌شده‌اند. و زمانی نیز اشاراتی به گذشته‌های دور و فرهنگ‌های دیگر می‌کنند. که این می‌تواند اشاره‌هایی به یک اثر رومانسک، اتروسک و یا حتی بدوی باشد.

پالادینو متولد ۱۹۴۸ در پادولی[۳۰] ایتالیاست. و در همان‌جا دورۀآموزش هنر را گذراند (۱۹۶۸-۱۹۶۴). در سال ۱۹۷۰ م طراحی‌های خیالی‌اش را به نمایش گذاشت و در اواخر دهۀهفتاد، ضمن مطالعه در تاریخ هنر، روش اولیه کارش را تغییر داد. او به اجرای نقاشی‌های تک فام زرد، قرمز و آبی به همراه کلاژ اشیاء واقعی روی آورد. (تصویر ۵) در ۱۹۸۰ م تجربیاتی در چاپ آکواتینت با موضوع کهن‌الگوها و چاپ چوب دارد، سفرهای او به برزیل در بین ۸۵ ـ ۱۹۸۲ م باعث گردید که مجذوب فرهنگ‌های بومی شود که بعدها ترکیب فرهنگ‌های آفریقایی و گوتیک به کارش راه پیدا کرد. آثار پالا دینو در موزه‌ها و گالری‌هایی چون متروپولیتن نیویورک، موزه هنر بازل سوییس، گالری تیت لندن و... در معرض نمایش قرار گرفته است.

تصویر ۵: سوناتا، رنگ و روغن وکلاژ روی چوب، ۱۹۸۵ م، قطر ۳۰۰ سانتیمتر منبع: (Tony,1998: 156)

سبکی که پالادینو توسط آن شناخته شد، بر پایهٔپراکنده گزینی از تاریخ هنر، شکل گرفت؛ برای مثال: عناصری از هنر آرکائیک یونان، رمانسک جنوب ایتالیا، هنرهای بدوی و نقشمایه‌های برگرفته از هنر مدرن، نماد و نشانه‌های گیاهی و انتزاعی مصر و همچنین نشانه‌های شخصی مانند چهره‌های اسکلت‌وار و نقاب‌دار. در کار پالادینو تقلیل تصاویر به فرم‌ها و اِلمان‌های پایه‌ای، حضور اشکال ساده و خشن و رنگ‌های درخشان نئواکسپرسیونیسم است. (تصویر ۶) مرگ مضمونی است که بر نقاشی‌های پالادینو چیره است. «اندیشه و احساس دربارهٔموضوع مرگ، زندگی غریزی، طبیعت و گذشته، آن" خود"ی است که او می‌خواهد دربارهٔآن سخن بگوید» (Ibid, 108). در حقیقت پالادینو با تلاش برای بازگرداندن هنر به سرچشمه‌های کهن، معنوی و راز آمیز خود، جستجوی مرگ و دگردیسی؛ مسیری کاملاً متفاوت را در جستجوی خلوص طی کرد. اگرچه آثار او به دلیل فقدان مرزهای قطعی در هنر با آثار نقاشان آبستره نیز برابری می‌کند.

تصویر ۶: اتاق در طوفان، رنگ و روغن روی بوم به همراه کلاژ چوب و اشیاء، ۱۹۸۴ م، ۲۴۰×۲۶۵ سانتیمتر
منبع: (www.high.org)

پالادینو درباره روش کارش می‌گوید که نشانه‌ها و نقشمایه‌های استلیزهٔ تمثیلی، ناخودآگاه و بی‌پیرایه از سطح خیال و بنا بر جوشش درونی به روی بوم منتقل می‌شوند. اما به نظر می‌رسد که تصاویر او به نسبت کلمنته، بیشتر سنجیده‌اند تا فی‌البداهه. من نه‌فقط به هنر بلکه به همه‌چیزهای مرموز، توصیف نشدنی و فراموش‌شده، علاقه دارم. وقتی‌که دارم نقاشی می‌کنم، می‌خواهم که در این حوزه‌ها نفوذ کنم. (Tony,1998: 72)

تأثیرپذیری از میراث فرهنگی منطقهٔآشنای خود، کشف مضامین معنوی زندگی، ایثار، مرگ و رازگونگی، شمایل‌نگاری غالباً شامل حیوانات، گیاهان و چهره‌های نقاب‌دار؛ مهم‌ترین سرنخ‌هایی برای ورود بر دنیای آثار پالادینو است.

اگرچه این اشارات پالادینو به گذشته‌های دورند؛ یعنی زمانی که در آن سنت به شکل کامل حکم‌فرما بود و ایمان ورزی چهرهٔ امروزین را بر خود نگرفته بود، اما به نظر می‌آید با آن‌چه به‌عنوان بازخوانی بیننده در فرهنگ امروز مطرح است به شکل عمیقی ارتباط دارند. برخورداری این آثار از حافظه، سنت و انعطاف در دامنهٔتفسیر و تأویل، پالادینو و دیگر هنرمندان ترانس آوانگارد را در حیطهٔهنر پست‌مدرن نیز قرار می‌دهد. تجربیات تجسمی پالادینو بسیار متنوع بوده است او از حجم‌پردازی و مجسمه، چیدمان، چاپ و نقاشی و از درهم‌آمیزی این مدیوم‌ها بهره جسته است. چشم‌اندازی به هنر گذشته و خلق تصاویری مطابق با روح دوران و زمانه خود را می‌توان، در شمایل‌نگاری بیزانسی ردیابی کرد. و به‌رغم پیوند تنگاتنگ این هنر با الهیات مسیحی و جزمیات حاکم بر آن و به‌ویژه اساسی‌ترین آن‌ها یعنی تجسد کلمه الهی در قالب تصویر، این صورت هنری به‌خوبی توانسته بود از عهده انعکاس بسیاری از جنبه‌های زندگی سیاسی، اجتماعی و حتی عقاید عامیانه مردمان جامعه عصر خود که البته همواره جنبه‌ای دینی- مذهبی داشته است، برآید.

بیزانسی‌ها با تمام جدیت بر رعایت سنت‌ها تأکید ورزیدند. کلیسای بیزانس از نقاشانی که تصاویر مقدس را نقاشی می‌کردند می‌خواست که به‌طورجدی به مدل‌های باستانی پایبند باشند. «هرچند؛ اگر به یکی از نقاشی‌های مریم مقدس در محراب یک کلیسای بیزانسی نگاه کنیم، چه‌بسا آن را بسیار متفاوت از آثار برجسته هنر یونانی بیابیم» (گامبریچ،۱۳۸۷: ۱۲۶). اما این میل رجوع به گذشته، که در هنر بیزانسی به آن اشاره شد، در آثار پالادینو نیز قابل رصد کردن است. این تداوم، حلقه‌های زنجیری را در تاریخ هنر غرب پیش روی مخاطبان می‌گذارد که بسیار معنادار است.

پالادینو گفته است که "نقاشی عملی عبادی و نوعی حالت روحی است". تابلوی اسکورتیکاتو (۱۹۸۳)، به معنای" تازیانه خورده" را می‌توان نمایشی از تازیانه زدن مسیح تعبیر کرد بدان گونه که " ملامت" نهفته در دعای زبانی مقدس یادآور آن است. (کراملین،۱۳۸۶: ۱۴۸) در سراسر تابلوهای پالادینو

بسیاری از نمادهای مسیحیت را می‌توان دید. صلیب، عقاب (نماد رستاخیز) و چهرهٔمقدس؛ گزینش رنگ قرمز برای زمینه بسیاری از آثارش، بدون شک برگرفته از کاربرد این رنگ در کلیساهای قرون‌وسطی به‌عنوان نماد شهادت و رستاخیز است. (تصویر ۷). «همچنین، می‌تواند یادآور دریای سرخ باشد، جایی که خدای عهد عتیق، معجزهٔعظیم خود را بر موسی آشکار ساخت». (همان) اما این ادعا، که تمامی این نمادها وابسته به نمادهای مسیحی است و رابطه‌ای تنگاتنگ با شمایل‌نگاری بیزانسی دارند؛ چندان دقیق به نظر نمی‌رسد.

تصویر ۷: کامپی فلگری ۳۱، ترکیب مواد روی بوم، ۱۹۸۲ م،۲۵۹×۴۸۷ سانتیمتر
منبع:(http://www.artnet.com/artists/mimmo-paladino)

در کنار هم قرار دادن سبک‌ها و تصاویر ناهمخوان از منابع مختلف به اصالت تاریخی مدل اصلی و معنایی که در آن نهفته بود، آسیب می‌رساند. پالادینو به‌رغم تداوم یک شیوهٔتصویری- فرمی و استفاده از منابع مختلف و شمایل‌نگاری بیزانسی، آثارش عاری از هرگونه حس تاریخی است و تنها ثمرهٔآن، سرهم‌بندی خودپسندانهٔ عناصری است که فقط به خاطر ظاهر بصری‌شان از جاهای مختلف ربوده شده‌اند؛ در واقع این آثار نه می‌تواند و نه قصد دارد معنایشان به اصالت تاریخی مدل اصلی که هنری روحانی و قدسی است، نزدیک شود.

رابرت گابر[۳۲]

فروپاشی تفکر پیشرفت منجر به وضعیتی شده بود که در آن‌همهٔتفسیرها و رفتارها اعتبار یکسانی داشتند و همه‌چیز قابل‌قبول بود؛ در مقابل با درس گرفتن از دههٔ۶۰ و ۷۰، زیر سؤال بردن تمام تصورات و معانی نهفته در اقتباس هنری هم ممکن بود. رابرت گابر در این زمان، اشاره کرد که ایالات‌متحده از تصاویری اغواکننده تغذیه می‌کند. سینک‌های گچی او درحالی‌که به اثر حاضر آمادهٔ معروف دوشان، چشمه، ارجاع داشتند، مانند بقیه کارهایش، دست‌ساز بودند و چیدمان‌هایش، مانند برخی از آثار دوشان به‌گونه‌ای نامحسوس اروتیک بودند. «آثار جف کونز[۳۳] و هیام استینبک[۳۴] در کنار آثار گابر، شئ‌ساخت‌هایی نئوکانسپچوالیستی محسوب می‌شدند. او محصولات متنوعی را جمع‌آوری می‌کرد و آن‌ها را نمایش می‌داد و با اینکه اشیایی که کنار هم می‌آمدند، اغلب بسیار متفاوت بودند، اما رنگ، جنس، بافت و شکلشان باعث می‌شد که کل مجموعه یکپارچه به نظر آید» (آرچر، ۱۳۸۸، ۱۷۴).

رابرت گابر متولد ۱۹۵۴ در آمریکا است. گابر در گروه هنرمندان دهه ۷۰ و ۸۰ که با موضوعات روان‌شناسانه و با به‌کارگیری زبان استعاری آثاری را خلق می‌کردند، قرار می‌گیرد (Smith, 1999: 380). هرچند گابر در این زمینه بااحتیاط عمل می‌کرد اما آثارش به همان صورت آزاردهنده و واجد کیفیتی گریزان و بعضاً موهون است. برخی از عناصر اصلی و تصاویر متداول در کارهای او عبارت‌اند از: پاهای واقعی یک مرد که از ناحیهٔزانو از درون دیواری به بیرون جهیده است، یک مدل لباس یا مانکن که جامه عروس بر تن کرده است، یک پاکت پر از نان‌شیرینی به روی پایه مجسمه، یک تختخواب بچه با کناره کج و در حال افتادن، کاغذدیواری که طرح جوارح انسان را نشان می‌دهد و یا یک طرح تکراری از مردی به خواب‌رفته در کنار یک قربانی گروه تبهکاران که از درختی نمادین آویخته شده است. بسیاری از منتقدان، شیوه بیان تجسمی و نوع تصویرسازی در آثار او را متأثر از بحران بیماری ایدز در میان جامعه هنری نیویورک ارزیابی می‌کنند. البته این تعبیر از آثار گابر و اصولاً اطلاق عنوان " هنری درباره ایدز"به آثار او، مستلزم بررسی دقیق و جامع این آثار است و نهایتاً به نظر نمی‌رسد که این نظر بتواند همه آثار وی را توضیح دهد. قدر مسلم این‌که آثار گابر نوعی تعرض بر بیننده تحمیل کرده، باعث پریشانی و بی‌قراری او می‌شوند. این تأثیر نه به خاطر وجود اشیایی خاص و تکان‌دهنده، بلکه به دلیل روابط بین این اشیاء و نتیجه ذهنی- روانی این رابطه ظاهر می‌شود.

به همین دلیل آثار رابرت گابر، با پرداختن به تضادهای هویت شخصی و هویت عمومی فرد، تا سطحی استعاری ارتقاء می‌یابند. مجسمه‌های سوپررئالیستی، پاهایی که از زیر زانو در دیوار فرو رفته‌اند؛ درحالی‌که با بالا رفتن شلوار بخشی از پا آشکارشده است، از یک

تجربهٔعینی هنرمند ناشی می‌شد (Feenberg, 2002: 480). که وی در لحظه‌ای این تضاد امر خصوصی را در جهان پوشش‌های اداری و کاری روزمره آشکار می‌دید: آن‌چه که باید پنهان بماند آشکار می‌شود، امر عادی و معمول از میان می‌رود. گابر دریکی از آخرین آثارش که مُما با خریداری آن دست به اقدامی کم‌سابقه زد، (تصویر ۴) اینستالیشن[۳۵] عظیمی را در قالب یک کلیسا با مسیحی بی‌سر در محراب در کنار درهای نیمه‌باز دو حمام با مجموعه‌ای از عناصر متعدد دیگر ازجمله تصاویری از روزنامهٔ نیویورک‌تایمز در روز پس از حادثهٔ۱۱ سپتامبر و گزارش کنث استار دربارهٔرسوایی لوینسکی که بر آن‌ها بخش‌های مختلفی از بدن طراحی‌شده بود آفرید تا روایت دیگر از مسئلهٔ عمومی/ خصوصی را در دوران پسا ۱۱ سپتامبر، که اینک حتی حساسیت‌برانگیز تر شده بود، عرضه کند (New YORK Times:May 31,2005).

تصویر ۸: چیدمان، بدون عنوان، ۲۰۰۵-۲۰۰۳
منبع: (New YORK Times:May 31,2005)

استفادهٔ گابر از روزنامه در این اثر به تجربیات پیشین او بازمی‌گشت. در اثری که برای نمایشگاه بحث‌انگیز دوسالانهٔ۱۹۹۳ ویتنی آفرید و الیزبث ساسمن[۳۶] از آن به‌عنوان نمونهٔالگووار فضای کلی بی‌ینال یاد می‌کند، گابر بسته‌های روزنامه‌های آمادهٔ بازیافت را در سراسر فضای نمایشگاه، از ورودی تا نزدیک توالت‌ها قرار داد. بالای هر بسته صفحه‌ای سیلک اسکرین از نیویورک تایمز دیده می‌شد که توسط خود گابر با موضوعات و آگهی‌هایی که ازنظر هنرمند الویت داشتند (باز) ویرایش شده بود. به عنوان مثال او به مرگ یک هنرمند در صفحهٔاول روزنامه اشاره و در یک آگهی تصویری، صورت خود را بجای چهرهٔمدل لباس عروس کلاژ کرده بود. در بالای همهٔ این‌ها این خبر به چشم می‌خورد: «واتیکان نسبت به تبعیض علیه همجنس‌گرایان چشم‌پوشی می‌کند. اثر *روزنامه* (۱۹۹۳) مکانیسم بازنمایی در رسانه را به پرسش می‌گیرد و عادت ما به این نظم بازنمایی طبیعی شده را به بیننده یادآوری می‌کند که تا چه اندازه پرداختن به موضوعاتی نظیر آنچه گابر به‌عنوان سردبیر خود خواندهٔ نیویورک تایمز به آن‌ها پرداخته، می‌تواند ازنظر ما "عجیب" تلقی شود (Kelly, 1993: 238). به‌علاوه اثر گابر پاسخی لجوجانه به منتقدینی است که آثار هنرمندانی با گرایش‌های سیاسی را به‌عنوان (ژورنالیست) تحقیر می‌کنند.

گابر در آثارش به پیچیدگی‌های خصوصی- شخصی می‌پرداخت، یعنی از ابزاری که طبق تعریف، مخاطب حداکثری دارد استفاده می‌کند تا امری شخصی را علنی سازد یا به عبارت بهتر علنی سازی اجباری مسائل شخصی در قالب دخالت جامعه یا دولت در شیوه‌های زندگی متکثر افراد را نمادپردازی کند. فمینیست‌ها در دههٔ هفتاد بر این اصرار می‌کردند که "شخصی، سیاسی است" و مایل بودند همهٔآن چیزهایی که در پستو می‌گذشت برای نقد به گسترهٔعمومی کشیده شوند. در اینجا از فشار سنگین اکثریت، دولت و سنت سخن می‌گوید. که می‌کوشد حتی بر روابط و رفتار داوطلبانه و ارادی دو فرد بالغ نیز تأثیر بگذارد و آن‌ها را به "نظم" بکشد.

پست‌مدرنیسم روی دیگری نیز داشت، که زشتی آن نوع هنری که خود را بر اقتباس بنانهاده بود، لذت می‌برد. کنار هم قرار دادن سبک‌ها و تصاویر ناهمخوان از منابع مختلف به اصالت تاریخی مدل اصلی و معنایی که در آن نهفته بود، آسیب می‌رساند. در وضعیت پست‌مدرن دیگر نمی‌توان از یک عقیده و عقلانیت کلیت یافته و جهان‌شمول سخن گفت زیرا عقل کلی و جهانی هرگز وجود خارجی ندارد. آنچه در اندیشه پست‌مدرن مطرح است این است که باید از عقل‌ها و بینش‌ها و اندیشه‌های متکثر سخن به میان آورد. برخلاف جنبهٔمنفی چنین دیدگاه‌هایی که آن را " پست‌مدرنیسم بازگشتی" می‌خواند، یک پست‌مدرنیسم انتقادی رادیکال هم وجود داشت. آثار گابر را بایستی نمونه‌ای از آثار " پست‌مدرنیسم انتقادی" قلمداد کرد.. گابر مایل بود همهٔآن چیزهایی ازجمله سنت و مذهب که در دوران معاصر به حریم شخصی افراد مربوط می‌شد، برای نقد به گسترهٔعمومی کشیده شوند. اشاره گابر به نمادها و یا استفاده از پیکرهٔمسیح، صلیب و یا مریم مجدلیه در آثارش، اقتباس‌هایی محسوب

می‌شوند که به هیچ رو قصد قداست بخشیدن به معنای اثرش را ندارند.

نتیجه‌گیری

پذیرفتن وجود ارتباط و تأثیر میان دین، فرهنگ و هنر و فهم دین، به‌صورت وجودی و نه نظری، موجب از بین رفتن چندگانگی میان ساحت‌های دینی، فرهنگی و هنری می‌شود و این ساحت‌ها را در یک راستا و در تأثیر و تأثر با یکدیگر قرار می‌دهد. این دیدگاه، گرچه در دوره‌هایی از تاریخ هنر به‌وضوح مشاهده می‌شود؛ در هنر مدرنیسم و پست‌مدرنیسم چندان نمی‌تواند به لحاظ مصداق‌های عینی قابلیت نظری و توجیه علمی داشته باشد.

مدرنیست‌ها عقیده دارند که عقل و علم در مقام کاشف می‌تواند بسیاری از مشکلات را حل کند. کاری که از دست اعتقاد و باور دینی برنمی‌آید. و فرهنگ پست‌مدرن، فرهنگِ " اقتباس" بود و جهان را به‌صورت یک مجموعهٔشبیه‌سازی‌شده می‌دید. در واقع یکی از نقاط مشترک در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، نقد دین و اصول و مبانی آن است. آنچه را که مدرنیسم، به نام تأمین استقلال انسان و استکشاف واقعیات و توانایی‌های انسانی و نیز در راستای تحقق آرزوها و امیال انسانی، در بستر دین و اصول و مبانی ثابت انجام می‌داد، پست‌مدرنیسم نیز دنبال کرد. ازاین‌رو برخورد منتقدانه با دین و تعلیمات دینی، نقطه عطف مشترکی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم تلقی می‌گردد. بدین ترتیب، پست‌مدرنیسم هرگز نمی‌تواند دین را با خصائص حقیقت‌انگارانه و صدق محورانه‌ای که ذاتی همه ادیان محسوب می‌شود، قبول کند. در واقع پست‌مدرنیسم بر اساس اصول و ویژگی‌هایش، دین را نیز همانند یک جهان‌بینی کلی، به کنار می‌گذارد.

ضرورت استفاده از نشانه‌های مذهبی در آثار گوگن و بیکن، نقد خردباوری و فاصله گرفتن از زندگی صنعتی دورانشان می‌توان در نظر گرفت. بخصوص گوگن که سلک زاهدمنشانه‌ای را پیشه می‌کند و نگاه معرفتانه‌ای به انسان بدوی دارد. و در آثار پالادینو به‌رغم اقتباس از شمایل‌های بیزانسی به‌هیچ‌روی قصد ندارد معنای اثرش به اصالت تاریخی شمایل‌ها که هنری روحانی و قدسی است، نزدیک شود. و در آثار گابر نقد محدودیت‌های مذهب در شکل زندگی دورانش، محور استفاده از نشانه‌های مذهبی آثارش است.

حاصل این پژوهش نشان می‌دهد که نمی‌توان خوانش‌های دینی از آثار هنری مدرنیسم و پست‌مدرنیسم ارائه داد که هم در جهت فهم اثر هنری و هم در جهت رسیدن به مبانی هنر دینی و آموزه‌های مذهبی باشد.

پی‌نوشت‌ها

[1] - Modernism
[2] - Academic Art
[3] - Christopher L.C.E. Witcombe

[4] - بُکولا بین عصر مدرن و عصر مدرنیسم تفاوت قائل است و در مقدمه هنر مدرنیسم می‌گوید" من مدرنیسم را یک عصر فرهنگی مستقل و قابل قیاس با عهد کهن یونانی_ رومی (۵۰۰ قم_ ۴۰۰ م)، قرون‌وسطی (۱۳۰۰_ ۴۰۰)، و عصر مدرن (۱۹۰۰_۱۴۰۰) می‌دانم."

[5] - Clement Greenburg
[6] - Postmodernism

[7] - این اصطلاح اولین بار در سال ۱۹۱۷ توسط فیلسوف آلمانی رودلف پانویتس برای توصیف هیچ‌گرایی فرهنگ غربی قرن بیستم که مضمونی وام گرفته از نیچه بود به کار رفت. این واژه مجدداً در ۱۹۳۴ در آثار منتقد ادبی اسپانیایی فدریکو اونیس در اشاره به واکنشی علیه مدرنیسم ادبی ظاهر شد. در ۱۹۳۹ این اصطلاح به دو طریق بسیار متفاوت در انگلستان به کار گرفته شد؛ توسط برنارد ادنیگزبلِ متأله برای به رسمیت شناختن شکست مدرنیسم دنیوی و بازگشت به مذهب؛ و توسط آرنولد توین‌بی مورخ برای اشاره به ظهور جامعه‌ای توده‌ای پس از جنگ جهانی اول که در آن طبقه کارگر اهمیتی بیش از طبقه سرمایه‌دار پیدا می‌کنند. (کهون،۱۳۸۵، ۳-۵)

[8] - Deconstruction
[9] - Jean-François Lyotard
[10] - Grand Narrations
[11] - Language Games
[12] - Relativism
[13] - Pluralism
[14] - Paul Gauguin
[15] - Pre Columbian Art

[16] - پُل گوگن در ۱۸۸۶ م به شهر پنتاون در ایالت برتانی فرانسه رفت و در ۱۸۸۸ م دوباره به این شهر سفر کرد، و این هنگامی است که به خاطر روی آوردن به‌نوعی سمبولیسم بیانگر و بدوی از امپرسیونیست فاصله گرفته بود. در ۱۸۸۹ م با سمبولیست‌های فرانسوی در پاریس و بروکسل نمایشگاه‌هایی برپا کرد. سال‌های ۱۸۹۱-۱۸۹۳ م را در تاهیتی به سر برد؛ بعد به فرانسه بازگشت، و در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۹۳ م تا ۱۸۹۵ م در پاریس و برتانی سکونت گزید در سال‌های ۱۸۹۸-۱۸۹۹ م در گالری ولار در پاریس نمایشگاه انفرادی تشکیل داد که در آن، تابلوی معروف، از کجا می‌آییم، چه هستیم، به کجا می‌رویم؟ به نمایش درآمد. گوگن در ۱۹۰۳ م در جزایر مارکیز، در جنوب اقیانوس آرام، از دنیا رفت. (لینتُن،۱۳۸۳، ۴۷۳ -۴۷۴)

[17] - Romanticism
[18] - Orientalism
[19] - Post impressionnisme
[20] - Primitivism

[21] - Space
[22] - Expression
[23] - Farancis Bacon

[۲۴]_ فرانسیس بیکن، زاده ۲۸ اکتبر ۱۹۰۹ - مرگ ۲۸ آوریل ۱۹۹۲. بیکن به دلایل متفاوتی، ازجمله ابتلا به بیماری آسم، دوران کودکی‌اش را با سختی و تقلا سپری کرد. هفده‌ساله بود که از خانواده‌اش جدا شد و به لندن رفت.

[25] - Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion
[26] - Alberto Giacometti
[27] - Existentialism
[28] - Nicolas Poussin
[29] - Invisible
30 - Paduli
31 -Campi flegrei
[32] -Robert Gober
[33] -Jeff Koons
[34] -Haim Steinbach
[35] -Installation
[36] - Elizabeth Sussman

منابع:

آرچر، جفری هاوارد (۱۳۸۸). این داستان واقعیت دارد، مترجم، علی فامیان، تهران:انتشارات نیستان.

آرشمبو، میشل (۱۳۸۰).گفت‌وگو با فرانسیس بیکن، قاسم رویین، تهران:نشر نیلوفر، چاپ اول.

بُکولا، ساندرو (۱۳۹۳). هنر مدرنیسم، رویین پاکباز، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ پنجم.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶). دایره المعارف هنر، تهران:واحد پژوهش فرهنگ معاصر.

جهانبگلو، رامین (۱۳۸۱). موج چهارم، منصور گودرزی، تهران:نشر نی، چاپ اول.

داوری، رضا، اردکانی (۱۳۸۳). فلسفه و انسان معاصر، تهران : مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

دلوز، ژیل (۱۳۹۰). فرانسیس بیکن: منطق احساس، علی آقایی، تهران : نشر حرفه هنرمند، چاپ اول.

دوبوکورف مونیک (۱۳۷۶). رمزهای زندهٔجان، جلال ستاری، تهران : نشر مرکز، چاپ دوم.

رهنمایی، سید احمد (۱۳۸۴). غرب‌شناسی، قم :مرکز انتشارات مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی، چاپ هفتم.

سیلوستر، دیوید، (۱۳۸۶).گفتگوی دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن، شروین شهامی پور، چاپ اول، تهران : نشر نظر.

ضیمران، محمد (۱۳۸۰). اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم، تهران : انتشارات هرمس.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۹). رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، صالح حسینی، تهران : نشر نیلوفر، چاپ اول.

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). تبارشناسی پست‌مدرنیسم، تهران : دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول.

کراملین، رزماری (۱۳۸۶). هنر مدرن و تخیل مذهب، مترجم مصطفی اسلامیه، تهران : نشر فرهنگستان هنر.

کهون، لارنس (۱۳۸۵). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ویراستار عبدالکریم رشیدیان، تهران : نشر نی، چاپ پنجم.

گامبریچ، ارنست (۱۳۸۷). تاریخ هنر، علی رامین، تهران : نشر نی، چاپ پنجم.

لینتُن، نوربرت (۱۳۸۳). هنر مدرن، علی رامین، تهران : نشر نی، چاپ دوم.

نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته، تهران : انتشارات نقش‌جهان.

References:

Achille Bonito, O. (1982). ***Transavangarde International***. English translation,D. Gast, Jones, Milano;Giancaylo politi.

Archer, J. (2009). ***This is a real story***, A. Famyan, Tehran: Neyestan (Text in Persian).

Archimbaud, M. (2001). ***Interview with Francis Bacon***, GH. Roubin, (1st Ed.), Tehran: Niloofar (Text in Persian).

Bocola, S. (2014). ***The Art of Modernism: Art, Culture and Society from Goya to the Present Day***, R. Pakbaz, (5th Ed.), Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).

Crumlin, R. (1998). ***Beyond Belief: Modern Art and the Religious Imagination***, M. Eslamiyeh, Tehran: Academy of The Arts (Text in Persian).

Cahoon, L. (2006), ***From Modernism to Postmodernism: An Anthology***, A. Rashidian, (5th Ed.), Tehran: Ney (Text in Persian).

Davari Ardakani, R. (2004). ***Philosophy and Contemporary Man***, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies (Text in Persian).

De Beaucorps, M. (1997). ***Les Symboles Vivants***, J. Sattari, (2nd Ed.), Tehran: Markaz (Text in Persian).

Deleuze G. (2011). ***Francis Bacon: Logic of Sensation***, A. Aghaii, (1st Ed.), Tehran: Herfeh Honarmand (Text in Persian).

Feenberg, A. (2002). Transforming technology: Acritical theory revisited. Vol: 8, ***Oxford University***.

Northrop F. (2000). ***Total code: Bible and Literature***, S. Hoseini, (1st Ed.), Tehran: Niloofar (Text in Persian).

Nozari, H. (2000) ***Formation of Modernity and Postmodernity***,Tehran: Naghshe Jahan (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2007). ***Encyclopedia* of *Art***, Tehran: Research Department of Farhang Moaser (Text in Persian).

Rahnamaii, S. (2005). ***Westology,*** 7th Edition, Qom: Imam Khomeini Educational and Research Institute (Text in Persian).

Sylvester, D. (2007). ***Interview with Francis Bacon***, Sh. Shahamipour, (1st Ed.), Tehran: Nazar (Text in Persian).

Zamiran, M., (2001), ***Philosophical Thoughts at the End of the Second Millennium***, Tehran: Hermes (Text in Persian).

Website:

www.nytimes.com.May31,(2005), "Monumental Gober Acquired by MOMA."

Frye, N. (2009). ***The Great Code: The Bible and Literature***. S. Hosseni, (2nd Ed.), Tehran: Niloofar (Text in Persian).

Gharebaghi A. (2001). ***Genealogy of Postmodernism***, (1st Ed.), Tehran: Iran Cultural Studies (Text in Persian).

Gombrich, E. (2008). ***History of Art***, A. Ramin, (5th Ed.), Tehran: Ney (Text in Persian).

Greenberg, C. (1998). ***Modernist Painting in: The Philosophy of Art, Reading Ancient and Modern***, A. Neill and A. Ridely, New York: Me Graw Hill.

Jahanbegloo, R. (2002). ***The Fourth Wave***, M. Goudarzi, (1st Ed.), Tehran: Ney (Text in Persian).

Kelly, M. (1994). ***The Political Autonomy of Contemporary Art: The Case of the 1993 Whitney Biennial.*** Cited in Kemal & Gaskell, 2000, New York: Whitnney museum of American Art.

Lucie-Smith, E. (1999), ***Artoday***, London: Phaidon.

Lynton, N. (2004). ***The Story of Modern Art***, A. Ramin, (2nd Ed.), Tehran: Ney (Text in Persian).

Lyotard, J. (1984), ***Francais, The Postmodern Condition: A report on knowledge***, B. Massumie, Manchester: MUR (Text in Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی