دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۷۱-۸۴ »
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۳/۱
پاییز و زمستان۱۳۹۴،*Knowledge*, No.73/1

نظام نشانه‌ای حاد واقعیت در اندیشه بودریار و تطبیق آثار پیتر هالی با آن

مهدی حامدی[G]
فاطمه رضوی[GG]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱/۲۰

چکیده

بسط نظریات بودریار، فیلسوف فرانسوی، در باب نقدِ اقتصادِ سیاسیِ نشانه در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ به این نظریه انجامید که واقعیت به عنوان مقوله‌ای منفک از نشانه‌های آن، در جهانِ اشباع شده از اطلاعات و سیطرۀ رسانه، از میان رفته است. او این وضعیت را «حاد واقعیت» نامید. اشارۀ او به طور عمده، ترسیمی از دنیای هنر بود: از سورئالیسم، هنر پاپ، رمان نو تا اشکال رئالیسم مفرط و عکاسی. آراء او بر این نظریه معطوف بود که با سیطرۀ ایماژها و نشانه‌ها، امر واقع به طور جدی محو شده است و مرجع حقیقت دیگر وجود خارجی ندارد. وانموده‌ها رونوشتی از واقعیت هستند و از این طریق، به شکل فزاینده‌ای مرز میان وانموده و واقعیت را از بین می‌برند. او دلالت‌های ساختاری نشانه‌ای را درنوردید و تا آنجا پیش رفت که دلالت نشانه‌ها را با واقعیت بی‌مناسبت پنداشت و نشانه‌ها را وانموده‌ای ناب از خود دانست که در غیبت منشاء نشانه میان خود مبادله می‌شوند. در این میان، نسلی از هنرمندان معروف به نئو-ژئو که در میان آنها پیتر هالی، هنرمند، منتقد و نظریه پردازِ آمریکایی، چهره‌ای شاخص محسوب می‌شود پا به عرصۀ هنر معاصر گذاشتند. آثار هالی که به شیوۀ پست مدرنیسم آگاهانه خلق شده است، اغلب حوزه‌هایی وسیع از رنگ‌هایی است که با نوارهایی باریک به یکدیگر متصل شده‌اند، و همانندی‌هایی با سنتِ انتزاعِ مدرنیستی دارد؛ اما به شکلی آیرونیک این سنت مدرنیستی را به باد انتقاد می‌گیرد. هالی متأثر از اندیشۀ بودریار مدل‌هایی حاد واقعی را به تصویر می‌کشد و با تفکر بازنمایی انتزاعی از نشانه‌ها به گونه‌ای بازپیکربندی شده، در پی باز تولید هزلی و پارودیکِ وانموده‌ها است.

واژگان کلیدی: بودریار، هالی، وانموده، حاد واقعیت، هنر معاصر

---

*. مربی و عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان، گروه نقاشی، آدرس الکترونیک:
Mehdihamedi_1980@yahoo.com
**. فارغ التحصیل کارشناسی ارشد در رشته نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران. آدرس الکترونیک:
f.rz84@yaoo.com

مقدمه

«وانموده هرگز آن چیزی نیست که حقیقت را پنهان می‌دارد ـ وانموده حقیقتی است که عدم وجود حقیقت را پنهان می‌دارد. وانموده حقیقی است.»[۱]

نظریه‌پرداز فرانسوی، ژان بودریار[۲]، یکی از نخستین منتقدینِ جامعه و فرهنگ است، که اغلب او را به عنوان یکی از پایه‌گذاران تئوری پست مدرنِ فرانسوی می‌شناسند. بودریار در آثار اولیهٔ خود، از هنر به عنوان موضوعی مهم و متمایز از دیگر ابژه‌ها یاد کرد و در نوشته‌هایش مورد توجه قرار داد. او در مطالعات اولیه‌اش همچون *نظام ابژه‌ها*[۳] و *جامعهٔ مصرفی*[۴] ابژه‌های هنری را به عنوان دست ساخته‌های حائز اهمیت در نظام ابژه‌هایی که زندگی هر روزه را تشکیل می‌دهند، مورد کنکاش قرار داد. او در عبور از دلالت‌های ساختاری نشانه‌شناسی سوسوری[۵] طرحی نو از نشانه[۶] در می‌افکند و معتقد است زمانی نشانه بازتاب یک واقعیت بود. اما پس از انقلاب صنعتی قرن نوزدهم، نشانه واقعیت را تحریف می‌کند، و در عصر پست مدرن، نشانه چیزی جز غیاب واقعیت نیست. بودریار با طرح مفاهیمی چون وانموده[۷] و حاد واقعیت[۸]، نشانه را حامل هیچ‌گونه رابطه‌ای با واقعیت نمی‌داند و آن را وانمودهٔ ناب خود می‌داند. مفاهیم وانموده و حاد واقعیت در خصوص هنر، در اواسط دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ در نوشته‌های بودریار بسط یافت، و با طرح آن در آثاری چون *وانمایی*[۹] (۱۹۸۳) و *وانمایی و وانموده‌ها*[۱۰] (۱۹۹۴) منجر به جریانات جدید در جهان هنر شد؛ و در نتیجهٔ آن بود که بودریار به عنوان یکه تاز اصلی صحنهٔ هنر معاصر تثبیت شد.[۱۱]

در خلال دههٔ ۱۹۸۰، هنرمند، منتقد و نظریه‌پرداز آمریکایی، پیتر هالی[۱۲]، آثاری خلق کرد که به ظاهر در ادامهٔ انتزاعِ هندسی مدرنیستی است که می‌توان گفت با نئو پلاستیسیسم[۱۳] موندریان[۱۴] به اوج می‌رسد و در سبک‌های لبهٔ بارز[۱۵]، انتزاع پسا نقاشانه[۱۶] و نقاشی میدان رنگ[۱۷] توسط نظریه‌پردازی‌های کلمنت گرین برگ[۱۸] و تئوری «چشم معصوم»[۱۹]، جلوه‌هایی

---

۱. بودریار ۱۳۷۴: ۸۵

2 . Jean Baudrillard (1929-2007)
3 . The system of objects
4 . The Consumer Scociety
5 . Ferdinand de Saussure
6 . sign
7 . simulacrum
8 . hyperreality
9 . simulations
10 . Simulacra and Simulation
11 . Kellner 1989:164
12 . Peter Halley(1953)
13. Neo- Plasticism
14 . Piet Mondrian (1872-1944)
15 . Hard Edge
16. Post-Painterly abstraction
17. Color- Field Painting
18 . Clement Greenberg (1909-1994)
19 . Innocent eye

از اوج نظریه‌های مدرنیستی را بازتاب می‌دهند. اما تقابل زمانی رخ می‌نماید که در نتیجهٔ مواد بکار برده شده در آنها همچون رنگ‌های بافت‌دارِ مورد استفاده در دکوراسیون داخلی و یا شبرنگ‌ها[1]، این آثار تمایل دارند تا جدیت و فاخریت این سنت مدرنیستی را به سخره بگیرد. «صورتبندی آثار هالی آکنده از امکان بالقوهٔ ارجاع به اشکال شمایلیِ مدرن، همچون زنجیره‌ها، کانال‌ها و سلول‌ها و در پی آن جلوهٔ تمام عیاری از شبکه‌های ارتباطی و از عاملیت‌های سرکوبگر در دنیای مدرن بود. با نشان دادن مسائل مربوط به قدرتِ نشانه‌ها و وانموده‌ها، نیت هالی، نشانه‌هایی از تئوری پساساختگراییِ فرانسه را در خود داشت.»[2]

مقالهٔ حاضر می‌کوشد با ابتنای بر مفاهیم کلیدی نظریات بودریار یعنی وانموده و حاد واقعیت، به این پرسش پاسخ دهد که چگونه هنرمندان قادرند به جهان وانموده بپردازند و اینکه این مفاهیم چگونه در آثار تجسمی پیتر هالی شکل تجسمی به خود گرفته است.

واقعیت، بازنمایی و وانمودگی

«وانموده» ریشه در هستی‌شناسی افلاطونی دارد. به زعم افلاطون، وانموده نسخه بدل واقعیت است، که در درجه‌ای نازلتر از صورت مثالی آن قرار دارد.[3] اما وانموده در مفهوم امروزی آن اصطلاحی است که توسط فیلسوف فرانسوی ژان بودریار باب شد. وانموده محوری‌ترین موضوع در فلسفهٔ اوست، اگر چه دیگر فیلسوفان معاصر همچون ژیل دلوز[4] و فرانسوا لیوتار[5] نیز چنین رویکردی را در آثار اولیه‌شان دنبال کرده‌اند. از نظر بودریار «ارزش ارجاعی نابود شده و به بازی ساختاریِ ارزش دست بالا را داده است. بُعد ساختاری با طرد بُعد ارجاعی خودمختاری پیدا کرده و بر پایهٔ مرگ ارجاع بنیاد شده است.»[6] بودریار خاطر نشان می‌کند که نشان‌های دیداری که ساختهٔ رسانه‌اند، واقعیت‌هایی هستند که با جهان واقع هیچ‌گونه رابطه‌ای ندارند. اینگونه نشانه‌ها گونه‌ای واقعیت ساختگی می‌سازند که تنها وانمودهٔ خود هستند. به زعم بودریار:

> «آنچه در جامعهٔ پست مدرن اتفاق افتاده آن است که جامعهٔ ما چنان وابسته به الگوها و نقشه‌ها شده است که ما تماس خود با جهان واقعیِ مقدم بر نقشه (ی آن) را قطع کرده‌ایم.

1. Day-Glo
2 . Harrison 2011:1042
۳. ادگارد ۱۳۸۷: ۲۹۰
4 . Gilles Deleuze (1925-1995)
5. Jean-Francois Lyotard (1925-1998)
۶. بودریار ۱۳۸۸: ۴۵۸

واقعیت کم کم به تقلید صرفی از الگوی واقعیِ مقدم بر جهـان تبـدیل شـده اسـت: دیگـر گستره مقدم بر نقشه نیست[...] و این نقشه است که مقدم بر گستره است.»[۱]

این همان چیزی است که ادبیات تصویری آثار هالی را به خود اختصاص می‌دهد. برای مثال در اثر pulse Generator (تصویر ۱) او تصویری استعاری از عناصر انتزاعـی را نشـان داده است و بدین گونه راز نقشه‌ها و الگوهای جامعهٔ مدرن را به ذهن مخاطب متبـادر مـی‌سـازد؛ چیزی که در اغلب کارهای او به تناوب به شکلی استعاری تکرار مـی‌شـود: سـلول و کانـال. هالی رویکردی ادبی به عناصر تصویری دارد. برای مثال سلول، عنصری که به گونـهٔ انتـزاع هندسی به تصویر در آمده است، از فهم او نسبت به نقد هنری، حاصل شده اسـت و مطـابق دیگر عناصر بصری در کارش جفت و جور شده است. این انتظام بصری ترکیبی از دینامیسم «پایان باز» ایجاد کرده است که به فراخور امکانات انتزاعی، می‌توان آن را توسعه داد. کارکرد سلول و کانال در اثر او بازتاب مشابهت اتفاقات و حوادث در جهان است.

نوشته‌های بودریار، اغلب در تجلیل از تئوری زبانشناسی قرن بیستم است. او زبان را دارای کیفیتی سحر آمیز، خود مختار و بی نهایت قدرتمند می‌داند. در سیستم وانمودگی او، زبـان از ارجاعات به مدلول خود آزاد و رها عمل می‌کند. او معتقد است که:

«در حاد واقعیت نشانه‌های واقعیت (دال‌ها)، واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب خـود کـرده‌انـد و جایگزینش شده‌اند، یا به روایتی ریشه‌ای‌تر، وضعیتی که در آن اشارهٔ نشانه‌هـا بـه یکـدیگر، در گردشی پایان ناپذیر، ناموجودی مدلول‌ها را پنهان می‌کند.»[۲]

به زعم بودریار در حاد واقعیت، کمر به محاکمه و قتل ابژه بسته می‌شود، و میـل مفـرط بـه حذف معنا در آن موج می‌زند: «یادگاری از ابژهٔ گم شده که دیگر بازنماینـدهٔ چیـزی نیسـت؛ خلسهٔ انکار و ریشه کنی آیینی خویش را در خود دارد.»[۳] ماحصل آن، ایدهٔ دنیای معاصـر بـه مثابهٔ انتزاعی تمام عیار است؛ جایی که واقعیت، خود، غایب است و همه چیز «وانموده» است.

هنر به مثابهٔ حاد واقعیت

نزد بودریار، هنر پاپ بازنمای دگرگونی‌های چشمگیری از ابژه‌هـا اسـت.[۴] او در نقـدِ اقتصـادِ سیاسیِ نشانه، نقاشی را به عنوان ابژهٔ نشانه‌ای[۵] مورد بررسی قرار می‌دهد، و هنر را به عنوان نمونه‌ای از اینکه چگونه ابژه‌ها در جامعهٔ مصرفی به عنوان نظامی از نشانه‌ها سازمان می‌یابند،

۱. فلوگا ۱۳۸۶: ۶۵
۲. بودریار۱۳۷۴: ۱۰۰
3. Baudrillard 1984:1018
4. Baudrillard 1998:33
5. signed object

در نظر می‌گیرد. نقاشی از منظر بودریار ابژه‌ای هنری است که امضای نقاش منشأ و وضعیت آن را به عنوان «ارزش متمایز»[1] در نظام نشانه‌ها تعیین می‌کند. به زعم بودریار، کارکرد هنر (باز) فراچنگ آوردن جهان است. راهی است برای جانِ دوباره دادن به دیدن. واقعیتی نظیر هنر را تنها می‌توان مجموعه‌ای از نشانه‌ها، و تولیدی از «موضوع در خودنمایهٔ خویش»[2] تلقی کرد.[3]او خاطر نشان می‌کند که نقاشی به عنوان نموداری از فرهنگ نشانه‌ای، در نظام نشانه‌ها نقشی ویژه ایفا می‌کند.[4] بودریار معتقد است هنر پاپ و نقاشان فراواقع گرا[5] ، به عنوان مثال در آثار ترامپ لُوی[6] راهی را مجسم می‌سازند که در آن وانموده‌ها، نسخهٔ عین به عین و رونوشتی از واقعیت‌اند و از این طریق به شکل فزاینده‌ای مرز میان وانموده و واقعیت را از میان می‌برند. نمونه‌های حاد واقعی به تفوق در هنر و زندگی اجتماعی بدل می‌شوند.

بودریار در «نظم سوم وانموده» که آن را ملازم با عصر پست مدرن می‌داند ، معتقد است که ما با تقدم وانموده‌ها مواجه هستیم که در آن بازنمایی مقدم بر امر واقعی است:

> «یعنی جهانی فاقد منشایی حقیقی. بدین قرار، در نظم سوم وانموده دیگر حتی امر واقعی را به عنوان یک طرفِ معادله نداریم. بودریار گمان می‌کند که حاد واقعیت به سبکِ غالب تجربه و درکِ جهان بدل خواهد شد.»[7]

بودریار معتقد است که:

> «وانموده مقدم بر حاد واقعیت است؛ زیرا کارکردِ حاد واقعیت، در قلمرو وانموده تعریف می‌شود. می‌توان واقع‌گرایی افراطی و یا حاد واقعیت را به شکلی باژگونه تفسیر کرد: امروزه واقعیت، خود، به گونه‌ای حاد واقعیت است.»[8]

پیتر هالی در مقالهٔ *طبیعت و فرهنگ*[9] این پرسش را مطرح می‌کند که هنرمندان چگونه قادرند به جهان وانموده بپردازند. اگر به یقین جهان پساصنعتی توسط نشانه‌هایی که بیش از

---

1 .differential value
2. The subject in its self-indexing
3 . Baudrillard 1981:107
4. Ibid:110
5 . Ultra-realist
6 . trompe l’oeil:

گونه‌ای واقع‌گرایانه از هنر است که اغلب به صورت نقاشی ارائه می‌شود و بر پایهٔ خطای بصری، توهمی از فضای سه بُعدی می‌آفرینند؛ گویی عناصر اثر در فضای واقعی وجود دارند.

۷. لین ۱۳۸۹:۱۱۵-۱۱۶

8 . Baudrillard 1984:1018
9. Nature and Culture

آنکه بازنماینده باشد، وانموده است، شناخته می‌شود؛ یک هنرمند به چه نحوی می‌تواند این وضعیت را از طریق اثرش منتقل کند؟ آیا ممکن است که او وانموده‌ای را بازنمایی کند؟[۱]

هالی، هنرمند، منتقد هنر و کسی است که به شدت با مباحث فلسفهٔ معاصر، خصوصاً فلسفهٔ اجتماعی درگیربوده و هست. او فیلسوف و نقاشی است که آثاری خلق می‌کند که به لحاظ سبک شناختی می‌توان او را از نقاشان انتزاع هندسی دانست. اما بر خلاف ظاهر آثارش، کارهای او فیگوراتیو، مفهومی و روایت‌گونه است. اغلب کارهای او دارای سطوحی هندسی است که توسط نوارهای رنگی به هم مرتبط شده‌اند. آثار پیتر هالی در زمرهٔ نقاشان معروف به نئو- ژئو[۲] قرار دارد. اما در میان این نسل از نقاشان، هالی شخصیتی برجسته محسوب می‌شود. او «نشان داد که تاریخ انتزاع‌گرایی می‌تواند به عنوان ادبیات نقاشانه مورد استفاده قرار گیرد.» [۳]هالی آثارش را با تأثیر از ادبیات فلسفی و مباحث موجود در نوشته‌های متفکرین و فیلسوفان معاصر خلق می‌کند. «سلولِ» زندان و «کانال» از ملزومات ادبیات تصویری هالی است، که به باور او وانموده‌ای از «جامعهٔ زندان گونه» است. «جامعهٔ زندان گونه به باور فوکو، عبارت از جامعه‌ای است که در آن اعضا دائماً در معرض مراقبت، نظارت و تربیت هستند و در تحلیل نهایی در گسترهٔ قدرت اسیر می‌شوند. بدیهی است که به گفتهٔ او قدرت را نباید صرفاً به فردی مستبد یا طبقه‌ای خاص منسوب کرد، بلکه از اجتماع عوامل غیر شخصی، از جمله نهادها، هنجارها، مقررات، قوانین و گفتمان‌ها، نشأت می‌گیرد و ساختاری دارد و با دانش پیوندی انکار ناپذیر دارد[۴]

پیتر هالی به نقل از فردریک جیمسون اظهار می‌کند که:

> «امروزه در تحلیل فرهنگی، دو گرایش مجزا همچنان غالب است: از سویی تئوری وانموده که توسط بودریار بسط یافت، و دیگری نظریات میشل فوکو که فرهنگ معاصر را نه به عنوان سطح پر تلألو خودمختاری نشانه‌ها می‌بیند، بلکه به مثابهٔ فضایی که در آن تکنولوژی‌های مراقبت، به هنجارسازی، و طبقه‌بندی، زندگی اجتماعی را به گونه‌ای فراگیر، زیر سلطهٔ خود دارد.»[۵]

---

1 . Halley 1983:1043

۲.این اصطلاح شکل مخفف"Neo-Geometric Conceptualism" است. جریانی که از دههٔ ۱۹۸۰ شروع شد. گونه‌ای انتزاع هندسی جدید که انتزاع هندسی مدرنیستی را مردود می‌شمارد و به جای آن اشکال فیگوراتیو همچون میکروچیپ‌ها را موضوع خود قرار می‌دهد.

۳.آرچر ۱۳۸۸: ۱۷۰ ۴. ضمیران ۱۳۸۷: ۱۵۶

5 . Halley 1983:1054

سطوح و خطوط استفاده شده در آثار او الگویی فرمال از سیستم ارتباطی بین شهری را نشان می‌دهند. آنها استعاره‌هایی از خطوط الکتریکی، اتصالات الکتریسیته و مدارهای وانموده شده هستند. استعاره‌ای از مدارهای الکتریکی دستگاه‌هایی که انسان معاصر را در ید قدرت خود داشته و بر زندگی او نظارتی بی‌وقفه دارد (تصویر۲). فوکو زندان را نمایندهٔ نهادی سرکوبگر می‌داند که در آن انسان را تحت کنترل خود در می‌آورند و در سلول‌های انفرادی، او را در حصار تنهایی محض قرار می‌دهند. آثار هالی همچنین به وانموده‌هایی از مباحث فوکو در خصوص نقش تکنولوژی نظارت توسط نهادهای قدرت اشاره دارد.

مبادله و فروپاشیِ امر نمادین

همان‌گونه که آمد بسیاری از آثار هالی از فلسفهٔ بودریار و نظریه‌پردازی‌های او درباب وانموده الهام گرفته شده است. بودریار ادعا می‌کند که واقعیتِ ساختهٔ رسانه دیگر به مدلول بیرونی ارجاع ندارد بلکه حقیقتی را می‌سازد که مرجع‌اش خود آن است. هالی در نوشته‌های خود به نسبت اندیشه‌های بودریار و آثار تجسمی‌اش اشارات فراوان دارد. زبان او همچون کارهایش دارای استعاراتی دشوار فهم است. او در نوشته‌هایش با ارجاعاتی از بودریار کارهای خود را توصیف می‌کند. اما توصیف او به ابهام کارهایش دامن می‌زند و به جای رمز گشایی آنها فهم آن را دشوارتر می‌سازد:

> «زندان‌های شخصی من به همراه کانال‌ها و حفره‌های زیر زمینی به فضای وانموده اشاره دارد. بودریار خاطر نشان می‌کند که وانموده از میان مدل‌هایی که بین دیگر مدل‌های محصور در اطراف واقعیت محض، در جریانند، ساخته می‌شود. در کارهای من فضا به مثابهٔ یک زمینهٔ دیجیتالی است که در آن سلول‌ها با بافتی گچ اندود که به کانال‌ها اتصال می‌یابد وانموده شده است. وانموده، نوستالژیا، بازسازی هجو آمیز تخیلی گذشتهٔ از دست رفته، خاطرات تنهایی؛ برای من همگی این‌ها به عنوان مرجعی است برای یک ایده در مورد انتزاع و یک ایدئولوژی از پیشرفت‌های تکنیکی، مرجعی برای جایگزینی واقعیت. کارها ترسیمی است از یک سیستم که در آن ساختمان‌ها همانند نمودار آماری بازنمایی شده است. به علاوه کارهای من با تغییراتی، تکنیکی است برخاسته است از سبک لبهٔ بارز و نقاشی میدان رنگ.»[1]

مشاهدات هالی همچون ساختگرایی انتزاعی تأثیرات متفاوتی را بر جا گذاشته است. این ساختگرایی که به طور عمده مفهومی است، در فرم‌های انتزاعی او تجلی یافته‌اند و نقش

1. Halley,1983

جستجوهای اکتسابی از جهان را با خود به همراه دارند. جستجوی هالی راه جدیدی از نگاه به زندان‌ها و کانال‌ها و کارآیی جدید آنها است. با این وجود، هر مخاطبی به فهم این «ایده» نیازمند است تا به رمز گشایی این آثار دست یابد. این ایده هم به جامعه اشاره دارد و هم در عین حال شکل‌ها و رنگ‌هایی است که این اثر را شکل داده است. هالی نیز همچون بودریار جهانی تصویری ساخته «که در آن تصاویر، دیگر بر یک شیء حقیقی دلالت نداشتند، بلکه بیننده را به تصویری دیگر ارجاع می‌دادند و آن هم در زنجیره‌ای بی پایان به دیگری. در چنین جهانی، شبیه‌سازی، نمود یک تجربهٔ واقعی نیست، بلکه خود، تنها واقعیتی است که می‌توان آرزویش را داشت.»[۱] برای مثال در اثر «بیا مرا ببین» (تصویر شماره۱)، دو مستطیل زرد و آبی در بالای شبکه‌ای از خطوط تک رنگ که به هم مرتبط شده قرارگرفته شده‌اند. اگرچه این اثر در نگاه نخست انتزاعی هندسی است، اما به گونه‌ای باور نکردنی دارای کیفیتی فیگوراتیو است. مستطیل‌های آبی و زرد، سلول‌های زندان را بازنمایی می‌کنند و خطوط راست‌گوشه، به راز دالان‌های زیر زمینی اشاره دارد. عنوان اثر موضوع «ملاقات مخفیانه» و «مراقبت» را تقویت می‌کند. رنگ‌های درخشان، جهانی تصنعی و فراتکنولوژیک را نشان می‌دهند؛ جایی که نیروهای سرکوبگر، شخصیت‌ها را در یک سلول انفرادی و فضایی نا آشنا و بیگانه، مهار کرده و محبوس می‌کنند. هالی برای ترسیم سلول‌های زندان از رنگ‌های ساختمانی و گچ اندود مصنوعی، استفاده کرده است، تا به اثرش بافتی معماری گونه و احساسی با صلابت بدهد. «سلول ها» و راز «دالان‌های» زیر زمینی پایه‌های اصطلاحات تصویری هالی را تشکیل می‌دهند. تمایلات سیاسی آنها، بر نوشته‌های فلاسفهٔ پست مدرن و تئوری‌های اجتماعی استوار است.[۲] اگر چه بودریار از جریان‌های هنری موجود دوری می‌جست؛ با این وجود، به عنوان پیام آور هنر وانمودگی پست مدرن لقب گرفت.

فضای سایبرنتیک: رونوشت بدون اصل

بودریار معتقد است که:

> «جهان سرد دیجیتال، دنیای استعاره و مجاز را در خود غرق کرده است؛ و قاعدهٔ وانمودگی، بدین طریق بر قاعدهٔ واقعیت و لذت فائق آمده است.»[۳]

---

۱. آرچر ۱۳۸۸: ۱۷۱-۱۷۰

2 . The 20th- century Art Book, P.183

3. Baudrillard,1984:1018

فضاهای آثار هالی گاه وانموده‌ای است از بازی‌های کامپیوتری میکروچیپ (microchip) و آفیس تاور (office tower)، فضایی که واقعی نیست؛ بلکه مدلی است از یک فضایی سلولی که در آن مبادلهٔ اجتماعی سایبرنتیکی بر پایهٔ محیط عملکردی آن استوار است.[۱] هنرمندان حاد واقع‌گرا همچون وانمود گرایان[۲] (شبیه‌سازان)، و نیز هنرمندان نئو- ژئو نظیر هالی، برای بازنماییِ موضوعات و یا واقعیت‌های اجتماعی، سعی نمودند تا مدل‌های حاد واقعی و یا تفکر بازنمایی اجتماعی از نشانه‌ها را به گونه‌ای وانموده‌ای و با تقلیدی هزلی[۳] بازتولید کنند. آنها تلاش کردند تا مدل‌ها و پارادایم‌های علمی، زبان‌های سایبرنتیکی، محصولات وانموده و نیز تصاویر تولیدی را بازنمایی کنند. همانگونه که بودریار خاطرنشان می‌کند:

«در نمایشِ واقعیت، واقعیتِ سَرخورده، نا دیده انگاشته شده است. در فضای سایبری سرما جانشین گرما و خیال شده است.»[۴]

سطوح و خطوط استفاده شده در آثار هالی الگویی فرمال از سیستم ارتباطی بین شهری را نشان می‌دهند. آنها استعاره‌هایی از خطوط الکتریکی، اتصالات الکتریسیته و مدارهای وانموده شده هستند. «سلول‌ها به طور فرایندهای تحلیل رفتن اجتماعی و رشد بینا ارتباطی را تشدید می‌کند.»[۵] آثار هالی نظیر سلول‌های الکتریکی و نقاشی از کانال‌ها، نقیضه‌ای از ادعاهای پرتکلف مدرنیستی است. تصویر پردازی‌هایی است از بنیاد تکنولوژیکِ فرهنگ مدرن.[۶]

اکستازیِ ارتباط

بودریار معتقد است که:

«امروزه امر واقعی و غیر واقعی در تمامیت کارکردی خود، خلط شده‌اند و جذابیت‌های زیبایی‌شناسانه به سادگی همه جا حضور دارد و فضایی از تقلید هزل آمیزِ ناسنجیده، همه چیز را سخت فرا گرفته است.»[۷]

بودریار در دههٔ ۱۹۸۰، از هنر روی گردان شد؛ اعتقاد او به اینکه هنر خسته و ناتوان، دارد به «پایان هنر»[۸] می‌پیوندد. او در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۸۴ با عنوان مسابقه با استفاده از بقایا[۹] خاطر نشان می‌کند که همهٔ اَشکال زیبایی‌شناسانه و کارکردهای هنر، خسته و ناتوان شده

1 . Halley 1984
2. Simulationist
3 .parody
4 . Baudrillard 1984:1019
5. Wallis1987:330
6 . Crowther,2003:191
7. Baudrillard 1984: 1019
8. end of art
9. game with vestiges

است. بر خلاف بنیامین[۱]، آدورنو[۲] و دیگر انقلابیون فرهنگی، بودریار معتقد بود، هنر جنبهٔ نقادانه و کارکردهای سالبهٔ خود را از دست داده است. هنر و نظریه، برای بودریار تبدیل به «بازی با تکه‌هایی» از سنت، «مسابقه با استفاده از بقایای» گذشته، از طریق اَشکال تولید شدهٔ پیشین شده است.[۳] بودریار نظریه پردازی‌های خود در باب پایان هنر را در شفافیت اهریمنی[۴] در سال ۱۹۹۴ آشکارا بیان کرد. به زعم بودریار، با تحقق هنر در زندگی روزمره، هنر، خود به عنوان امری مجزا و به عنوان پدیده‌ای متعالی از بین رفته است. بودریار این وضعیت را ترا–زیبایی‌شناسی[۵] دانسته و آن را به پدیده‌هایی چون ترا – سیاسی[۶]، ترا– جنسیتی[۷] و ترا– اقتصادی[۸] شبیه می‌داند که در هر کدام، همه چیز تبدیل به امری سیاسی، جنسیتی و اقتصادی شده و این قلمروها، همچون هنر، ویژگی‌شان، مرزهایشان و تمایزشان را از دست داده‌اند. نتیجهٔ آن، وضعیتی گیج کننده است که در آن عدم معیارهای ارزشی، دربارهٔ ارزیابی، سلیقه، و کارکردهای هنجار بنیاد[۹]، در ورطه‌ای از بی‌تفاوتی و سکون فرو رفته است. به زعم بودریار، ما شاهد ازدیاد ابژه‌های هنری در همه جا هستیم، و معتقد است «بحث در خصوص هنر به سرعت در حال افزایش است.»[۱۰]

قدرت هنر به عنوان امری مخاطره آمیز، به عنوان نافیِ واقعیت، به عنوان رها سازندهٔ توهم و به عنوان گستره‌ای خاص، از بین رفته است. هنر همه جا حضور دارد، اما «در قیاس با دیگر چیزها، بدون هیچ قانونی و بدون هیچ معیاری برای ارزیابی و یا لذت.»[۱۱] بودریار، فردیت گرایی معاصر را بی‌توجه به سلیقه و بیانیه‌ای از بی رغبتی می‌داند: «ذوق و سلیقه، دیگر قابل تعیین نیست.»[۱۲] در رسانه‌های پست مدرن و جامعهٔ مصرفی، همه چیز به یک تصویر، یک نشانه، یک صحنهٔ نمایش، یک ابژهٔ ترا– زیبایی‌شناسانه، بدل شده است: همه چیز ترا– اقتصادی، ترا– سیاسی و ترا– جنسیتی است. این «مادّیت بخشیِ[۱۳] زیبایی‌شناسانه»، مشارکت توسط تلاشی مستاصل از هنر وانموده است تا در ترکیبی از اَشکال و شیوه‌های پیشین همانند سازی کند و هرچه بیشتر ابژه‌های هنری تولید کند. این «التقاط سرگیجه آور» وضعیتی را

1. Walter Benjamin (1892-1940)
2 . Theodor Adorno (1903-1969)
3. Baudrillard 1984b:19-25
4.The transparency of Evil
5 .transaesthetics
6. Transpolitics
7 .transsexuality
8. Transeconomics
9.normative
10. Baudrillard 1994:14
11. Ibid
12 .Ibid:72
13. materialization

تولید می‌کند که در آن، هنر نه کلاسیک یا مدرنیستی، بلکه صرفاً تصویر، مصنوع، ابژه، وانموده و یا کالایی بیش نیست. بودریار از رشد فزایندهٔ قیمت‌های گزاف آثار هنری آگاه بود؛ اما این را به عنوان شاهدی به کار برد که در آن هنر در مدار حاد فضایی از ارزش، در نشئهٔ سر به فلک کشیدهٔ قیمت در گردش است.[1] هالی نیز در مصاحبه‌ای با عنوان از نقد تا تبانی[2] که در سال ۱۹۷۶ با حضور پیتر ناگی[3] خاطر نشان می‌کند ما در حال حاضر در وضعیتی پساسیاسی به سر می‌بریم. به جای پرداختن به مسائل روز، به گمان من هنرمند باید به مسائل انتقادی بپردازد. به زعم هالی، مسائل سیاسی موجودِ روز، یقیناً دربارهٔ موضوعاتی خاص است، اما در اثر هنری، پرسش‌های ساختاری در پس این مسائل موردی، که مهم نیز هستند، پنهان است. هالی آثارش را شدیداً متمایل به مسائل پساصنعتی می‌داند: مسائلی دربارهٔ وضعیت حومه نشین شدهٔ طبقهٔ متوسط در کشورهای پساصنعتی.[4]

نتیجه‌گیری

هنر و زیبایی‌شناسی، در پاسخ به رسانه‌های جمعی، تکنولوژی‌های جدید و اَشکال ابداعی فرهنگ، تحول یافته است؛ اما بی شک این تغییرات و اشکال نوظهور فرهنگی، به تئوری‌های تازه و تحلیل‌های نو نیازمند است. از این منظر بودریار تحلیل‌های زیبایی‌شناسی قبل از خود را ناکارآمد تلقی کرد. او در پی گذر از نقد فلسفی و جامعه شناختی مارکسیستی، نظریه‌ای تازه پایه ریزی کرد و به تبع آن طرحی جدید از نظام تولید را سامان داد. مطالعات او گسترهٔ وسیعی از تولید فرهنگی را شامل می‌شود که بر پایهٔ رمزگان وانموده و مبتنی بر محصولات تکنولوژیک و رسانه‌های جدید جمعی استوار بود. او نشانه‌شناسی ساختاری سوسوری که در آن نظام دلالت‌ها از طریق ارجاع به مدلول حاصل می‌شد را به کناری نهاد. بخش قابل توجهی از نوشته‌های بودریار معطوف به هنر و به شکل خاص ابژه‌های هنری در این نظام وانموده است. او معتقد بود که تکه پاره‌های ابژکتیو، واقعیت را به شکل سرسام آوری شناور می‌سازد و باعث تهییج سرگیجه آور مرگ بازنمایی می‌شود. او این وضعیت را حاد واقعیت نامید. حاد واقعیت مرحله‌ای کاملاً تازه را بازنمایی می‌کند که در آن تصویر با هیچ واقعیتی در تناسب نیست، بلکه وانموده‌ای ناب از خود است. پیتر هالی در طرح این مسئله که چگونه یک اثر هنری می‌تواند بازنمای وانموده باشد، دست به خلق آثاری زد تا بازتاب دال‌های منفصل بودریار را در شکل تجسمی آن به تصویر در آورد. آثار هالی در

1. Baudrillard 1994:19
2.From Criticism to Complicity
3 . Peter Nagy
4 . Halley,1976:1052-1053

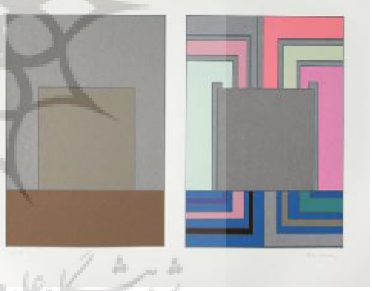
لایه‌هایی از ابهامات مفهومی و با تقلیدی نقیضه‌ای از اَشکال انتزاعِ هندسی مدرنیستی و با مواد نامتعارف به کار گرفته شده به شکلی آیرنیک روایتی است از زندان‌ها و کانال‌هایی که نه فقط ترکیب بندی‌های انتزاعی را نشان می‌دهند، بلکه باز نمود دیاگرام و نمودارهایی هستند که به گونه‌ای استعاری، بدنه‌های معماری گونهٔ اجتماع و نهادهای نظارتی را باز نمایی می‌کند.

مقالهٔ حاضر تلاش داشت تا تأثیرات تئوری‌های پساساختگرایی، مخصوصاً نظریات بودریار در خصوص وانموده و حاد واقعیت و وانمایی رمزگان جدید تکنولوژی را در عصر حاضر بر هنرهای تجسمی مورد مداقه قرار دهد. آثار هالی به شکلی تمثیلی در پیِ وانماییِ به زعم او جوامع پساصنعتی است، که تکنولوژی‌های مراقبت، به هنجارسازی و طبقه‌بندیِ اجتماعی را به گونه‌ای فراگیر زیر سلطهٔ خود دارد.■

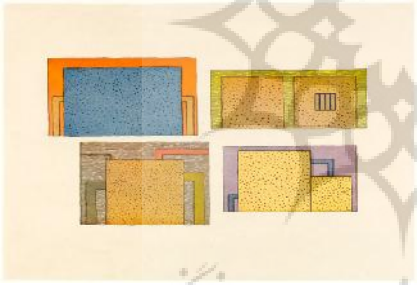
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱ بیا مرا ببین، پیتر هالی، ۲۰۰۱ سریگرافی روی کاغذ

تصویر ۲،پالس ژنراتور، پیترهالی۲۰۰۰، اکرلیک،-Day Glo اکرلیک متالیکی و Rol-a-tex



تصویر ۳، شبکه، اثر پیترهالی اکرلیک،Day- Glo روی بوم



تصویر ۴، زندان، پیتر هالی ۱۹۸۹، اکرلیک و – Day Gloروی بوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

آرچر، مایکل، ***هنر بعد از ۱۹۶۰***، ترجمهٔ کتایون یوسفی، تهران: انتشارات حرفه هنرمند، ۱۳۸۸.

ادگار، اندرو و پیتر سج ویک، ***مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی***، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۷.

بودریار، ژان، ***مبادلهٔ نمادین مرگ***، ویراستهٔ لارنس کهون، متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸.

بودریار، ژان، ***وانموده‌ها***، ترجمهٔ مانی حقیقی، سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

بودریار، ژان، ***در سایهٔ اکثریت‌های خاموش***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷.

ضیمران، محمد، ***میشل فوکو: دانش و قدرت***، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۴.

فلوگا، دینو، ***«سرخوشی اندیشه و بازی نشانه‌ها: نگاهی به زندگی و کار ژان بودریار»***، نشریه فردوسی، ترجمهٔ فتاح محمدی، شماره ۵۲ و ۵۳، صفحه ۶۴ تا ۶۶، ۱۳۸۶.

لین، ریچارد جی، ***ژان بودریار***، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: انتشارات رخ داد نو، ۱۳۸۹.

Baudrillard, Jean. ***For a Critique of the Political Economy of the sign***, St. Louis: Telos Press, 1981.

Baudrillard, Jean., ***The Consumer Society: Myths and Structures***, London: Sage, 1998.

Baudrillard, Jean. ***The Hyper-realism of Simulation***, in Art in Theory 1900- 200, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, 2002, Blackwell Publishing, 1984 a.

Baudrillard, Jean .***Interview: Games with Vestiges***, On the Beach 5 (winter: 1984):19-25, 1984 b.

Baudrillard, Jean .***The Transparency of Evil***. London: Verso, 1994.

Baudrillard, Jean .***The System of Objects***, Translated by James Benedict, London: Verso, 1996.

Crowther, Paul. ***Critical Aesthetics and Postmodernism***. Clarendon Press. Oxford, 2003.

Deleuze, Gilles. ***Plato and the Simulacrum***, vol. 27 (Winter 1984), pp .45-46.MIT Press, 1983.

Halley Peter. ***Nature and Culture***. Published in Art Magazine, New York, 1983.

Halley Peter. ***From Criticism to Complicitry***.in Art in Theory 1900-200, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, 2002, Blackwell Publishing, 1976.

Keller, Douglas. ***Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond***. Cambridge and Palo Alto: Polity Press and University Press, 1989

Loveday, Thomas .***The Darkend Room: painting as the image of thought***, Sydney College of the Art, download: www.ses. Library. usyd. edu. Au /handle/ 2123/1103, 2006.

Wallis, Brian. ***Blasted Allegories: An Anthology of writings by contemporary Artist***, MIT Press. 1987. The 20th- century Art Book, Phaidon Press, 1999.