رویکردها و ویژگیهای آثار حجمی معاصر غرب (مورد پژوهی از ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰)[1]

سمیه موسویان[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۲۴
تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۸/۱۴

چکیده

آنچه امروز در دنیای مجسمه‌سازی می‌گذرد، چنان متنوع و متناقض است که به‌سختی، می‌توان صفتی مشترک پیدا کرد که در همه پدیده‌ها یافت شود. این پژوهش بر آن است، تا ضمن شناخت رویکردهای حاضر در مجسمه‌سازی از ۱۹۸۰، ریشه‌های فکری و مبانی نظری آن را در ظهور ویژگی‌ها، صورت بیانی و مفهوم ضمنی مجسمه‌سازی معاصر، مورد تحلیل قرار دهد. پرسش اصلی آن است که مجسمه‌سازی معاصر غرب در قالب چه رویکردهایی ظهور یافته است؟ اصول کلی و ویژگی‌های عمده این رویکردها کدامند؟ و چه تشابهات و تفاوت‌هایی دارند؟ این مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی از بُعد فرم و محتوا به مجسمه‌سازی از سال ۱۹۸۰- ۲۰۰۰، پرداخته است. بدین منظور نگارنده، آثار هنرمندان شاخص در این بازه زمانی را بر مبنای فرم و ویژگی‌های ساخت مجسمه‌ها در قالب چهار رویکرد اصلی ۱) پیکره‌گرایی، ۲) انتزاع‌گرایی، ۳) شی‌گرایی، و ۴) مکان-ساخت‌گرایی، معرفی کرده و سپس، ویژگی‌های هر رویکرد را جهت شناخت بیش‌تر مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. دستاورد پژوهش، نشان‌دهنده آن است که به‌طور کلی، خصلت‌های «کثرت‌گرایی» در کاربرد اسلوب و روش‌های نامتجانس، «التقاط‌گری» در ترکیب مواد و اشیا متنوع، «متن‌گرایی» اثر به‌عنوان بستری جهت ارائه مفهوم و محتوای مورد نظر هنرمند و «فردگرایی» در به‌کارگیری سبک ساخت هر هنرمند را می‌توان از ویژگی مهم رویکردهای مجسمه‌سازی معاصر برشمرد؛ که هر کدام از موارد مذکور، در هر رویکرد به‌صورت کم یا زیاد برجسته است و در نهایت، این نتیجه حاصل شد که ویژگی‌های مذکور، تحت لوای عامل «موضوع‌گرایی»، به‌عنوان نقطه اشتراک در همه رویکردها، ظهور یافته است.

واژگان کلیدی: آثار حجمی معاصر، مجسمه‌سازی غرب، پست‌مدرن، موضوع‌گرایی

1.DOI: 10.22051/jjh.2018.20805.1344

۲. دانشجوی دکتری معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران. m.moosaviyan@gmail.com

مقدمه

در عصر حاضر، واژه «مجسمه» و «مجسمه‌سازی»، معنای کاملاً جدیدی یافته است؛ که برای هنرمندان عصر پیش از مدرن و حتی برای پیشگامان مدرنیست نیمه نخست قرن بیستم، نامأنوس به نظر می‌رسد. آنچه امروز در دنیای مجسمه‌سازی می‌گذرد و در واقع، چند دهه‌ای است، این چنین است؛ چنان متنوع، متکثر، غریب و متناقض است که نه تنها، نمی‌توان سره و ناسره‌ای قائل شد، بلکه حتی به‌سختی، می‌توان صفت مشترکی پیدا کرد که در همه پدیده‌ها یافت شود و آن‌گاه، مجسمه‌سازی معاصر را تعریف و مشخص کرد و یا این که هر گونه نظام ارزشی یا سلسله مراتبی برای آن تعیین نمود. «عدم قطعیت»، تنها ویژگی است که امروزه، می‌توان برای توصیف آثار مجسمه‌سازی به‌کار برد. پست‌مدرنیسم با ویژگی‌هایی چون زیباشناسی پراکنده، نسبی، سلیقه‌ای و تبلیغی و مبتنی بر بازار فروش و سوداگرایانه، هنری است که دچار کارکردهای متغیری شده است و مدام در حال تغییر ماهیت و هویت است و تعیین امر ذاتی و تعریف هنر دیگر، امکان‌پذیر نیست. به عبارت دیگر، مفاهیمی چون زیباشناسی متمرکز، ناب بودن، وحدت، هماهنگی، هارمونی، انسجام و زیبایی ایده‌آل و مثالی در هنر معاصر، به ضد آن مبدل شده است و این مسایل در ارتباط مستقیم با آثار حجمی امروز است. اکنون واژه «مجسمه» در عصر حاضر، به حوزه گسترده قابل‌ملاحظه‌ای افزایش یافته است. در واقع، با ظهور پست‌مدرنیسم، تمام معیارهایی که زمانی به‌عنوان شرایط مسلم برای یک مجسمه، محسوب می‌شدند، مثل سختی، منحصر به فردی، شی بودن، وابستگی به مکانی خاص جهت نمایش اثر، به‌صورت غیر لازم ظاهر شدند. حال این سوال مطرح می‌شود که آثار حجمی معاصر از ۱۹۸۰ تاکنون در قالب چه رویکردهایی ظهور یافته است؟ اصول کلی و ویژگی‌های عمده این رویکردها کدامند؟ و این رویکردها چه تشابهات و تفاوت‌هایی دارند؟ چنین به نظر می‌رسد، که تأثیر ویژگی‌های هنر پست‌مدرنیسم بر آثار حجمی معاصر، زمینه‌ساز تحولات جدیدی در این حوزه شده است. از این‌رو، هدف این پژوهش، بررسی تحولات و ویژگی‌های عمده در رویکردهای مجسمه‌سازی معاصر، جهت دست‌یابی به یک ساماندهی منسجم از این نوع آثار، از سال ۱۹۸۰ به این سو است؛ تا بتوان با استخراج ویژگی‌ها، دیدگاه واحدی در مورد آثار حجمی معاصر ارائه کرد. بنابراین، نظر به این‌که ویژگی‌های هنر پست‌مدرنیسم، به‌لحاظ تأثیرگذاری بر آثار حجمی معاصر، هنوز ساماندهی نشده است، لذا، این ضرورت احساس می‌شود که این مساله، مورد مطالعه قرار گیرد. چراکه آثار حجمی معاصر، تلاش می‌کند از مرزبندی‌های مصنوعی خلق شده در دوران مدرن، فاصله بگیرد و نمی‌خواهد به ناب‌گرایی و مرزبندی مصنوعی دوران مدرن، تن دهد؛ بنابراین، مجسمه‌سازی معاصر در گستره وسیع‌تری معنا پیدا می‌کند و در مواد، شیوه ساخت و تکنیک و ... تنوع بسیار دارد. بنابراین، سودمند است که به شناخت و تبیین ویژگی‌ها پرداخته شود؛ تا آثار حجمی امروز را از آثاری که هنرمندان گذشته، بالاخص، مجسمه‌سازان مدرن خلق کرده‌اند، تفکیک کنیم؛ تا امکان ارزیابی عمیق‌تری از این شکل هنری، فراهم شود.

پیشینه پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که تاکنون در زمینه آثار حجمی معاصر انجام پذیرفته است، کتاب‌های «مجسمه‌سازی از ۱۹۴۵»، «هنر امروز» و «هنرهای تجسمی در قرن بیستم» به اهتمام ادوارد لوسی اسمیت[1] کتاب «پست – مدرنیسم: هنر پست-مدرن» از آنتونی اف. جنسن[2] (۲۰۰۱)؛ و کتاب «مجسمه‌سازی معاصر از ۱۹۸۰» اثر گلن هارپر و تی لن مویر[3] (۲۰۰۶)، به‌صورت موردی به تعدادی مجسمه‌ساز اشاره شده است. سایر منابع در حوزه‌های دیگر هنری به پست‌مدرن و هنرمندان آن پرداخته‌اند؛ اسماعیلی وحسنوند(۱۳۹۷)، در مقاله «بررسی رسانه‌های هنری جدید در آثار چهار هنرمند زن بین‌المللی معاصر» تنها به طور پراکنده و مختصر به تعدادی مجسمه‌ساز و آثارشان اشاره کرده‌اند. موسویان(۱۳۹۴)، در مقاله «تحلیل زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی پست‌مدرن از ۱۹۶۰ تا۱۹۸۰» به تحولات و دگرگونی‌های ایجاد شده در عرصه مجسمه‌سازی -که زمینه‌ساز ظهور مجسمه‌سازی پست‌مدرن شده- پرداخته است. اما در کل، با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در زمینه هنرهای حجمی معاصر، پژوهشی صورت نگرفته که به طور خاص، به شناخت رویکردها و ویژگی‌های عمده مجسمه‌سازی و هم‌چنین مبانی نظری شکل‌گیری این رویکردها بپردازد؛ به جز ذکر نام مجسمه‌سازان و شرح مختصر ویژگی آثارشان، به صورت موردی در منابع موجود، به موضوع دیگری، اشاره نشده است.

روش پژوهش

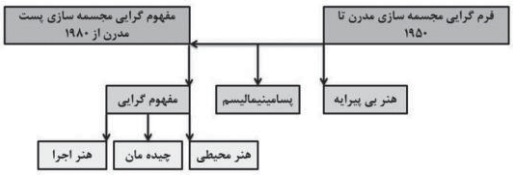
این پژوهش، به صورت کیفی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی، از بُعد صورت و محتوا به آثار حجمی معاصر از سال۱۹۸۰میلادی به این سو، پرداخته است. بدین منظور، در ابتدا، با استفاده از روش کتابخانه‌ای، زمینه‌های پیدایش مجسمه‌سازی معاصر از طریق تحلیل تحولات پیش آمده از ۱۹۶۰ میلادی، و هم‌زمان، عوامل تأثیرگذار در تغییر روند تعریف مجسمه‌سازی مدرن و دگرگونی‌های ایجاد شده در فرم مجسمه‌ها و حضور مفاهیم و صورت بیانی جدید در آثار، مورد مطالعه قرار گرفت. سپس، بر مبنای منابع معتبر کتابخانه‌ای و روش موردپژوهی، آثار پنجاه مجسمه‌ساز شاخص، بر اساس فرم و شیوه ساخت مجسمه‌هایشان انتخاب شدند و با توجه به تطبیق خصوصیات آثار ایشان با ویژگی‌های پست‌مدرن، رویکرد آنان در قالب چهار دسته‌بندی ۱) پیکره‌گرایی، ۲) انتزاع‌گرایی، ۳) شی‌گرایی و ۴) مکان-ساخت‌گرایی، معرفی شدند. بر مبنای رویکرد خاص هر مجسمه‌ساز در بازه زمانی مورد نظر، ویژگی‌های بارز هر گروه، استخراج شده است. سپس، ویژگی‌های هر گروه با هم مقایسه شده و شباهت‌ها و تفاوت‌های رویکردها معرفی شده است. لازم به ذکر است که با در نظر گرفتن شمار زیاد مجسمه‌سازان فعال امروز، افرادی که در این پژوهش، به آن‌ها اشاره شده است، به هیچ وجه تنها افراد دست‌اندرکار نیستند؛ بلکه به‌لحاظ محدودیت تا حد ممکن، طیف هر گروه، بر اساس موردپژوهی در منابع موجود، گسترده در نظر گرفته شد؛ تا دست‌یابی به نتایج صحیح‌تر امکان‌پذیر باشد. هم‌چنین، در این گروه‌بندی‌ها سعی شد، تا مجسمه‌سازان برجسته و مطرح، بر مبنای فرم آثارشان با ویژگی‌های پست-مدرنیستی در رویکردهای گوناگون، گردآوری شوند؛ تا نمونه‌های بارز روش‌های معاصر مجسمه‌سازی، نمایانده شود و بسیاری از اندیشه‌های گوناگون، روش‌های کار و روندهای مختلف در ارتباط با مجسمه‌ها معرفی شود، تا منابع سرشار عرصه مجسمه‌سازی معاصر را نشان دهد.

۱- زمینه‌های پیدایش ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در آثار حجمی معاصر

یکی از مولفه‌های مهم در فرآیند تحولات اخیر هنر، به‌خصوص، در خلال دهه ۱۹۸۰، نوعی فاصله گرفتن از هنریست که پیوسته از آمیختن با مسایل سیاسی، اجتماعی و تجاری اجتناب می‌ورزید. این رویکرد جدید در جوهره خود، واکنشی بود علیه جریان فاقد چالش موضوعی در دهه ۱۹۷۰، هم‌چون هنر مینیمال، که بعدها به صورت هنر «موضوع‌گرا» ظاهر شد (اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۳). به عقیده جنسن، بخش عمده‌ای از زیربنای هنر پست‌مدرن را می‌توان در «مفهوم‌گرایی» یافت، که نخستین حمله را به مدرنیسم آغاز کرد. به واقع، به اعتقاد برخی، می‌توان آغاز پست‌مدرنیسم را با ظهور مفهوم‌گرایی در اواسط دهه ۱۹۶۰، دانست که خود از دادائیسم نشأت گرفته بود که حرکتی ضد مدرن را در اوایل سده بیستم پدید آورد (جنسن، ۱۳۸۱: ۵۹).

انواع تغییرات حاصل شده در شکل و صورت مجسمه‌سازی مدرن از۱۹۶۰ به بعد، منجر به ایجاد تحولاتی عمیق در ماهیت و هویت مجسمه‌سازی شد. کاربرد مواد غیر متعارف مجسمه‌سازی، تنوع بسیار ابزارهای بیانی در قالب مجسمه‌سازی جدید، حضور مفاهیم و رویکردهای مفهومی در پس آثار، از جمله مهم‌ترین عواملی هستند که موجب تغییر در چیستی مجسمه‌سازی به‌عنوان شی منفرد و مجزا گردید. با ظهور پست‌مدرنیسم، مجسمه از یک اثر سه بُعدی مدرن -که فضا را اشغال می‌کرد- به بیان یک «اندیشه» تغییر شکل داد. عواملی چون نمایش مجسمه در مکان‌های عمومی(اسماگولا، ۱۳۸۱: ۳۸۶-۳۸۳)، ارتباط مجسمه‌سازی با محیط و بستر طبیعی(Krauss,1979:38-42)، تغییر شکل اشیا بازتولید شده صنعتی در شکل اثر هنری (Smith,1987:128)، نمایش آثار مجسمه‌سازی از طریق عکاسی(Woods,1999:147)، تغییر مفهوم گالری(Bostrum, 2004: 1346-1347)، و نقش موثر زمان و مکان در ایجاد و نمایش آثار مجسمه‌سازی(Woods, 1999: 147-148)، از جمله تحولات بنیادینی بودند که تعریف مجسمه‌سازی مدرن را به‌عنوان یک شی مستقل، به زیر سوال بردند و هویت آن را تغییر دادند. به بیانی دیگر، این مسایل نمایانگر یک جهش از پوسته بیرونی به ساختار درونی تا موقعیت مکانی اثر بود. شواهد اولیه ایده‌های پست‌مدرن یا تئوری‌های آن را در مجسمه‌سازی از ۱۹۶۰، می‌توان در ظهور سه نوع رویداد دانست: ۱) آرت‌پاورا ایتالیا، ۲) مجسمه‌سازی پسامینیمالسم آمریکا، ۳) مفهوم‌گرایان اروپایی، که در قالب رویکردهایی چون هنر محیطی، چیدمان و هنر اجرایی یا رویداد، ظهور پیدا کردند. این تحولات، شاخص‌های اصلی رویگردانی از تجردگرایی مدرن در قالب فرمی

ناب شد؛ تا درک و دریافتی نو در قالب و محتوایی خاص ایجاد نماید(موسویان: ۱۳۹۴: ۶۰-۶۸). در هنر پست‌مدرن برخلاف هنر مدرن، این «محتوا و معنا» است که حرف نخست را از طریق تغییر ساختارهای موجود، بیان می‌کند(نمودار ۱).



نمودار ۱. سیر تحولات در عرصه مجسمه‌سازی از ۱۹۶۰-۱۹۸۰(موسویان، ۱۳۹۴: ۶۶).

بر مبنای آنچه شرح داده شد، در ابتدای قرن بیستم در گفتمان مدرنیسم، ارزش هنری در عدم ارتباط آثار با هر پدیده بیرونی دانسته می‌شد؛ در حالی‌که، در پایان این قرن با به چالش کشیده شدن هر داعیه و حکم قطعی در باب چگونگی ارزش‌های هنری، بر ارتباط هنر و زندگی تأکید بیش‌تری می‌شود. پست‌مدرنیسم با به چالش کشیدن ایده تولید هنری ناب، هنر را به بطن اجتماع کشانده و در مقابل ناب‌گرایی و انتزاع- که تولید و مصرف هنر را تنها در روشنگری نگاه می-دارند- هنر را مربوط به تمامی اقشار جامعه دانسته و در پی از میان برداشتن این نقیصه مدرنیستی، گروه‌ها و طبقاتی را که به دور از کانون توجه بوده‌اند، مد نظر قرار می‌دهد(محمدی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۳۷). در این زمان، تصورات جدید پست‌مدرنیستی در مجسمه‌سازی، پدیدار شدند که عبارتند از: ۱. مجسمه‌سازی، به‌طور صحیح، برای شرایط دیداری خود به یک‌پارچگی کامل و عدم تشابه خود به چیزهای دیگر تأکید می‌کند؛ ۲. حضور تماشاگر در فرآیندها، روش‌ها و تکنیک‌های ساخت مجسمه، جایگزین کار کامل و به اتمام رسیده، شده است؛ ۳. ساخته شدن مجسمه از مواد غیر سخت، که دارای یک شکل فیزیکی ثابت و صحیح نباشد؛ از این رو، تکنیک‌هایی چون جوش دادن، مهره کردن، به هم متصل کردن و سرهم کردن ... به‌عنوان فعالیت‌های مجسمه‌سازی مطرح می‌شوند؛ ۴. انسجام مجسمه، منوط به ترکیبی از یک سری اشیای مجزا، جدا از هم و گسیخته می‌باشد(Woods,1999:147). بنابراین، مجسمه‌سازی مدرن از ۱۹۶۰، با انواع تغییراتی تدریجی که در شکل و صورت بیانش به وجود آمد، منجر به ایجاد تحولاتی عمیق در ماهیت و هویت مجسمه‌سازی مدرن، به‌عنوان اثری فرمالیستی محض شد. کاربرد مواد غیرمتعارف، تنوع بسیار ابزارهای بیانی در قالب مجسمه‌سازی جدید، حضور مفاهیم و رویکردهای مفهومی در پس آثار، از جمله مهم‌ترین عواملی بودند که موجب تغییر در چیستی مجسمه‌سازی به‌عنوان شی منفرد و مجزا، از این زمان به بعد، شدند.

۲- رویکردهای آثار حجمی معاصر از ۱۹۸۰

اصطلاح «پست‌مدرنیسم» در ابتدا، برای نقاشی و مجسمه‌سازی به کار نمی‌رفت؛ و تنها در دهه ۱۹۷۰ بود که در توصیف نوع جدیدی از معماری به کار گرفته شد. این نوع معماری، دارای دو ویژگی بود، یکی «خلاقیت» و دیگری نوعی «ارجاع»، که در دستور کار معمار قرار می‌گرفت. به عقیده لوسی اسمیت، استفاده بعدی اصطلاح پست‌مدرنیسم، در توصیف نقاشی و مجسمه‌سازی نامشخص و غیر دقیق است؛ و شاید نظریه‌پردازان معماری پست‌مدرن، تنها برای تأمین اهداف خود، درصدد پذیرفتن این متحدان جدید بوده‌اند(اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۸). هنگامی‌که درباره مجسمه‌سازی معاصر در عرصه پست‌مدرن بحث می‌شود، مساله اصلی، تنوع چشمگیر این عرصه است و اگر بخواهیم آن را رده‌بندی کنیم، کار مشکلی است؛ اما با توجه به مطالعات انجام گرفته بر اساس فرم ساخت مجسمه‌ها، برخی از عرصه‌های گسترده، ترسیم خواهند شد که تا حدودی، درک مجسمه‌سازی معاصر آسان‌تر شود. آثار هنرمندان برجسته این بازه زمانی را می‌توان بر مبنای فرم و ویژگی‌های ساخت مجسمه‌ها در قالب چهار رویکرد اصلی معرفی کرد: ۱) پیکره‌گرایی؛ ۲) انتزاع‌گرایی؛۳) شی‌گرایی؛ ۴) مکان-گرایی. با استفاده از این گروه‌بندی، می‌توان ویژگی‌های کلی مجسمه‌سازی معاصر را ساماندهی منسجم‌تری کرد؛ تا دریافت ویژگی‌های مشترک آن‌ها، قابل حصول گردد.

۲-۱- رویکرد پیکره‌گرایی با ارجاع به پیکره انسان

این رویکرد، بازنمایی پیکره و کالبد انسان را مورد توجه قرار می‌دهد و شامل آثار مجسمه‌سازانی می‌شود که مجسمه‌هایشان به طور مستقیم با بدن انسان درگیرند و قابل ارجاع به آن می‌باشند؛ از این‌رو، هنری بازنمایانه هستند و اغلب در فضاهای عمومی، مانند میدان‌ها و محیط شهری، موزه و گالری‌ها و یا در مکان‌های طبیعی و در مقیاس‌های انسانی یا حتی فرا انسانی، به‌نمایش در می‌آیند. از جمله مجسمه‌سازان این رویکرد، عبارتند از: آنتونی گرومللی[۴]، جاناتان بروفسکی[۵]، کیکی اسمیت[۶]، جین الکساندر[۷]، رابرت

لونگو[8]، جورج بازلتز[9]، استفان بالکنهل[10]، جک و داینوس چپمن[11]، جودت شی[12]. هر یک از این هنرمندان، با استفاده از پیکره انسان یا بخش‌هایی از آن، کیفیت‌های متفاوتی به آثار خود بخشیده‌اند و از این موضوع در بیان مفهوم خاص مورد نظر خود، بهره گرفته‌اند. در واقع، اوج کاربست پیکره انسان در آثار حجمی معاصر را می‌توان با گرایشات مفهومی مشاهده کرد؛ بدین‌معنا که در دنیای معاصر، این نوع تجسم، نه تنها برای بیان فرم و شکل انسان، بلکه برای مفاهیم خاص اندیشه و تفکر هنرمند، به‌کار گرفته می‌شود(تصویر۱). همواره، پیکره انسان از موضوعات پرکاربرد مجسمه‌سازان مدرن و پست‌مدرن بوده است؛ با این تفاوت که در دوره مدرن، نحوه ارائه آن به صورت فرم‌های وحدت‌گرا و در دوره پست‌مدرن، اغلب کثرت‌گراست؛ و عمدتاً در قالب چیدمانی از پیکره‌ها در جهت بیان ایده، اندیشه و محتوای مدنظر هنرمند ارائه می‌شوند. مجسمه‌های فیگوراتیو مدرن، با استفاده از مواد و مصالح سنتی، صورتی انتزاعی می‌یابند؛ در حالی‌که در آثار پست‌مدرن، نوعی گرایش به هر چه واقعی‌تر نشان دادن کالبد انسانی با استفاده از هر نوع ماده و تکنیکی به‌چشم می‌خورد(خسروی‌فر، ۱۳۹۱: ۹۲).

تصویر۱- جودت شی، انبار، ۱۹۹۹م.، برنز، موزه نلسون آتکینز، میسوری(Harper, 2006:269).

۲-۲- رویکرد انتزاع‌گرا

۲-۲-۱- با ارجاع به اشکال هندسی محض: این گروه، عرصه گسترده‌ای را پوشش می‌دهد و شکل‌های فراوانی می‌یابد. غالباً شکل‌هایی را نمود می‌دهد که به دو گروه تقسیم می‌شوند: ۱) اشکال هندسی محض؛ ۲) اشیایی که با طبیعت هم‌نشین شده‌اند. گروه اول، شامل تمام اشکال و احجام اصلی هندسی و چند وجهی‌های منتظم و غیر منتظم می‌شود که دارای جنبه درون‌گرا و روانی هستند. این آثار، به طور اسرارآمیزی در حالت تجرد و مجازی‌سازی، ساختاری، ادبی و استعاری قرار دارند(تصویر۲). از جمله مجسمه‌سازان گروه اول: ریچارد دیکان[13]، دیوید نش[14]، روبرت لوب[15]، آنیش کاپور[16]، مارتین پریر[17].

تصویر ۲- نانسی گریوز، دوران، ۱۹۸۷م. استیل، مرکز کریستی(Harper, 2006: 58).

۲-۲-۲- با ارجاع به اشکال و روندهای طبیعی: گروه دوم، شامل آثار هنری محیطی به شکل چشم‌انداز و صورت‌های طبیعی است که از ۱۹۸۰، به اوج رشد خود رسید؛ و بسیاری هنرمندان، کوشیدند تا توجه اذهان را مجدداً، به سوی تجلیل از نیروی زندگی، زیبایی‌های طبیعت و موضوعات زیست‌محیطی جلب کنند. این هنرمندان در ساخت آثارشان، مساله «فرآیند» را بسیار مورد توجه قرار دادند که بر فرآیندهای واقعی «ساختن» تأکید می‌کرد. آثار فرآیندی از مواد و مصالح گوناگونی بهره‌گیری می‌کنند و غالباً، دارای ساختاری ناپایدارند. از نظر کراوس، پست‌مدرنیسم با هنر زمینی یا هنر «خاص مکان» توسعه یافته است که به‌عنوان «هنر زمینی» یا «هنر محیطی» شناخته می‌شود(Krauss,1979: 38). این نوع هنر، به شکل یک جنبش مجسمه‌سازی شگرف می‌باشد که به دنبال برانداختن تاثیرهای دارایی‌ساز و وسواس موزه و گالری است که گاهی اوقات «ساختار مکانی» نامیده می‌شود؛ که در آن صورت، هنر به‌عنوان محیطی کامل مدنظر قرار می‌گیرد که در تعامل مستقیم، انسان با طبیعت است. هنر زمینی، اشتیاق حسرت‌باری برای فرار از نابودی اثر هنری به‌عنوان وسیله‌ای برای بهره‌برداری‌های تجاری هنر نشان داده و هم‌چنین برای فرار از تمدن که به شکل یک اعتراض، در برابر تخریب فزاینده طبیعت بیان شده است(Woods, 1999: 147-148). در حقیقت، هنرمندان محیطی ایفای نقش‌های مستقیم در طبیعت را برگزیده‌اند: زیستن، تجربه و کنش متقابل با آن و نه فقط نمایش آن. در نتیجه، علاقه واقعی این افراد در

کل «روند» آفرینش هنری است؛ نه فقط محصول تمام شده آن. هدف آن‌ها از کار با محیط طبیعی، تصورات مفهومی، بدن‌های خود و تجربه‌های شخصی، درک درونی زندگی و زیست است. این بینش گسترش یافته، جایگزین توجه سنتی به هنر و نمایش بصری آن شده است(اسماگولا، ۱۳۸۱: ۳۸۵)؛ و در ضمن، این رویکرد به عدم ماندگاری مجسمه، به‌عنوان یکی از مشخصه-های هنر پست‌مدرن اشاره دارد. از جمله هنرمندان گروه دوم، عبارتند از کریستو یاواچف[۱۸]، ریچارد لانگ[۱۹]، اندی گلدزورثی[۲۰](تصویر ۳).

تصویر ۳- ریچارد لانگ، دایره سنگ چخماق، ۱۹۹۲ م.(Harper, 2006:154).

۳-۲- رویکرد شِی‌گرا با ارجاع به اشیا تغییر یافته

این رویکرد، گسترده‌ترین طیف ممکن را دربر می‌گیرد و هنر به خودی خود «تغییر شکل شِی» است و این ایده، مطابق با مفهوم دادائیستی و سوررئالیستی حذف شی از زمینه واقعی آن است. هنرمندان دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، برخلاف هنرمندان هنر مفهومی و اجرایی دهه ۱۹۷۰، به جای اجتناب از بازار اقتصاد، بازار را به‌عنوان جو و عرصه عمومی و زبان‌های تجاری را مانند آگهی و اعلامیه به‌عنوان روش‌های گفتگوی عمومی در نظر گرفتند(Joselit, 2003: 207). «هنر شِی» در این دوره، ابزار بیانی غالب گردید که کیفیت تولیدی هنر و نزدیکی آن به دنیای دارایی‌ها را برجسته می‌ساخت. یک مجموع متنوع از سنن تاریخی از پیش ساخته‌های مارسل دوشان گرفته تا مجموعه‌های سوررئالیستی و زیبایی‌شناسی اندی وارهول[۲۱]، که به‌هم آمیخته شدند. به‌طور هم‌زمان، ایده‌های شکل گرفته به‌وسیله تجربه-های دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، دوباره انتخاب و از نو کشف شدند. هنر شی به رابطه اثر هنری و دنیای سرمایه‌داری مصرفی و به اصلاح سنت نگاه می‌کرد(Smith,2000:141). از این‌رو، شیء وارد مرحله جدیدی شد که تحت عنوان «ماجراجویی شِی» نامیده می‌شود و شی، کاملاً به نهادهای موزه و تفسیر وابسته است و چون در موزه نشان داده می‌شود، پس اکنون شِی تولید انبوه، به وضعیتی از هنر تبدیل شده است(Walther, 2000: 570).

در این دنیا، لزوماً به‌کارگیری یک محصول ارائه شده به‌عنوان نماینده از علایم دیگر نمی‌باشد و اغلب بیان جنبه متفاوت، رمزدار و سیستماتیک از شی است (Foster,2004:600)؛ که جرج دیکی، چنین رویکردی به معنا و مفهوم شی تغییر یافته را «نظریه نهادی»(Institutional Theory) می‌نامد. از جمله مجسمه‌سازان این رویکرد، عبارتند از: جف کونز[۲۲]، هایم اشتین‌باخ[۲۳]، آلن‌مک‌کالوم[۲۴]، مایک‌کلی[۲۵]، تونی-کرگ[۲۶]، بیل‌وودرو[۲۷]، ریچارد ونت ورث[۲۸]، رینهارد موکا[۲۹]، رابرت گوبر[۳۰]، فلیکس گنزالس تورس[۳۱]، دامین هرست[۳۲]، ایلیا کاباکوف[۳۳]، ربکا هورن[۳۴]، لوئیس بورجیوس[۳۵]، مونا حاتوم[۳۶]، آن همیلتون[۳۷]، دیوید هامونز[۳۸]، دیوید ماک[۳۹]، کریستین بولتانسکی[۴۰].

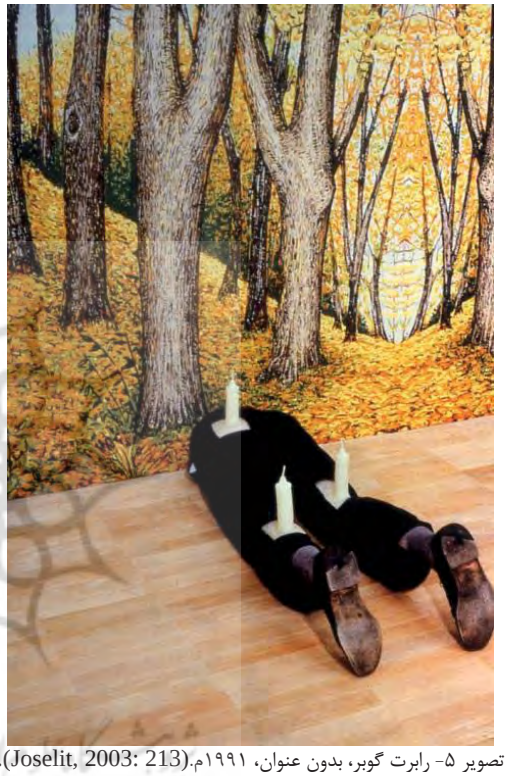
در حقیقت، از دهه ۱۹۸۰، اصطلاح «تصرف» به استفاده یک هنرمند از کار هنرمند دیگر اطلاق شد؛ در اصل، این اصطلاح به معنای تغییر مکان یک شی، از یک متن غیر هنری به یک متن هنری و پیامد و عملکرد نوین آن در این متن بود؛ به گونه‌ای که مفهوم هنر به‌مثابه مجموعه‌ای، اشیا خاص را به چالش می-گرفت. توجه به مفاهیم و اشیا زندگی روزمره از بابت اقتصادی، سیاسی و نیز زیباشناختی در دوره پس از جنگ جهانی دوم شدت گرفت؛ از سوی دیگر تکثر ابزارها و شیوه‌های تولید هنر و به‌ویژه، امکانات انتشار، پیوندهای جدیدی بین هنر و فرم‌های «فرهنگی-تجاری» روزمره، خارج از شبکه گالری‌ها را امکان‌پذیر کرد(آزبرن، ۱۳۸۳: ۸). بخش زیادی از این گروه «چرخه شی»، شامل تصویر و اندیشه‌ای است که بر ساخت و تغییر شکل موضوع، جهت ایجاد یک مفهوم تأکید دارد. رویکرد این گروه، به مواد و مصالح اثر به صورت التقاطی است و آثار ارائه شده به این شیوه غیر متعارف، ضدشکل، شخصی، گریزان و معطوف به طبیعت ذاتی اشیا مورد استفاده است و معمولاً، مجسمه‌سازان در این رویکرد از شیوه حاضر-آماده یا سرهم‌بندی(کولاژ)، جهت ارائه اثر استفاده می‌کردند. این رویکرد، ترکیبی از هنر پاپ و «کیچ»، یعنی اشیاء شبه هنری، تقلیدی، مردم‌پسند و بدون ارزش زیبایی-شناختی را ارائه می‌کنند و یک سرهم‌بندی از محیط رو به فساد شهری و زائده‌های جامعه مصرف‌گرا به شکل التقاطی می‌باشند. این آثار، دارای اهداف معین

معناداری هستند که یک بازی از رنگ، شوخ طبعی، گستاخی و طنز را به نمایش می‌گذارند (Woods,1999:126). سرهم‌بندی با به‌کارگیری دور ریزها و زباله‌های به جا مانده از جامعه مصرف‌گرا، زندگی روزمره را با هنر در می‌آمیزد. در سرهم‌بندی، مجسمه می‌تواند به نحو موکد از هر چیزی ساخته شود. مواد اولیه برای سرهم‌بندی از اشیا کم‌ارزش و مواد دورریختنی، مانند زباله‌های خانگی و پس‌مانده-های صنعتی تشکیل می‌شود(Bostrum, 2004:98). اشکال مورد استفاده در این گونه آثار، دارای احساس و نگرش صراحت، قابلیت گسترش، قابلیت دسترسی، عمومیت، قابلیت تکرار، مستقیم بودن و فوریت هستند(Woods,1999: 147)(تصویر ۴).

تصویر ۴- لوئیس بورجیوس، اتاق قرمز، ۱۹۹۴م. (Hopkins, 2000: 24)

توسعه جهان هنر پست‌مدرن، انتقادهای اجتماعی وسیعی را بر اساس نژاد، طبقه، ملیت، جنس، جنسیت و دیگر اشکال هویت انعکاس می‌دهد[۴۱] و از جمله انتقادهای قابل‌ملاحظه، بحث‌هایی بود که جنبش‌های فمنیستی و همجنس‌گرایان آمریکایی و اروپایی در دهه ۱۹۷۰، به عرصه هنر آوردند و سرآمدان این جریان احساساتی، زنانی بودند که از این طریق با آثار خود پیوسته به خلق کیفیاتی نمایشی و دراماتیک در ذهن بیننده پرداختند[۴۲] (Stangos, 1996: 275-289). این تحول در واقع یک امکان و امتیاز ویژه برای هنرمندانی بود که با فعالیت هنری خود، پیوسته درصدد بیان مفاهیم و اظهار دغدغه‌های ذهنی و یا بیان گذشته‌های غمبار خود بودند. این مجسمه‌سازان، موضوعات روان‌شناسانه را با به کارگیری زبانی استعاری در آثارشان به کار بردند و آثاری آزاردهنده و واجد کیفیتی موهن خلق کردند. یکی از جنبه‌های مجسمه‌سازی پست‌مدرن در این نمونه آثار، جابه‌جایی توجه بیننده از یک شی تنها به روی مجموعه یک «چیدمان» است. چیدمان، اغلب پلی از مرزهای هنر مرسوم، اعم از عمومی و خصوصی، فردی و اجتماعی، عالی و بومی می‌باشد، که از شکل فرمالیسم تا هنر سیاسی تنوع دارد(woods, 1999: 149). چیدمان، یکی از شیوه‌های هنری بسیار مشکل برای توصیف است، چون شامل مقیاس‌های وسیعی از رویکردها است. چیدمان شکلی معمولاً سه بُعدی است که یک رابطه نزدیک با فضای نمایشگاه خود دارد و ممکن است کاملاً خاص مکان باشد؛ یعنی به‌طور خاص، برای یک مکان ویژه ایجاد شده یا این‌که ممکن است سازگار با انواع محیط‌های گوناگون باشد. از سوی دیگر، می‌تواند یک واحد مستقل با دیواره‌ها و محدوده‌های مشخص در نظر گرفته شود. چیدمان، ممکن است با یک وضعیت ویژه، به‌طور خاص، روی یک سطح رسمی با مفهوم ایجاد شده از روابط تاریخی یا عقلی در تعامل باشد و یا این‌که با اشیا یافته شده، مشارکت جوید و یا از متن یا عناصر فنی استفاده کند، یا شامل صدا، بو یا حرکت باشد. چیدمان، می‌تواند به شکل یک پرده یا شهر پرده ارائه شود؛ یا ممکن است از بازدیدکننده بخواهد که از طریق آن حرکت کند؛ تا به طور فیزیکی با آن در تعامل باشد و یا یک فعالیت خاصی را انجام دهد. چیدمان ممکن است، بسیار زودگذر یا دائمی باشد. به هر حال، چیزی که به طور مشخص چیدمان نمی‌باشد، یک شی هنری مجزاست که به‌طور ظریف ساخته شده است(Bostrum,2004:785). چیدمان را می‌توان بهترین وسیله، برای بیان ایده ساختارشکنانه دانست؛ که جهان را به صورت متن می‌بینند که محتوای آن را حتی نویسنده‌اش نیز هرگز نمی‌تواند کاملاً تفسیر کند؛ بدین‌سان «خوانندگان» آزادند که آن را بر اساس درک خود تفسیر کنند. چیدمان به خودی خود، ظرفی است خالی: می‌تواند پذیرای هر چه که «نویسنده» یا «خواننده» می‌خواهد در آن بریزد، باشد؛ بدین‌سان، می‌تواند به‌عنوان وسیله حاضر و آماده در بیان اجتماعی، سیاسی یا شخصی درآید؛ به ویژه، آن چه که خوشایند دستور کار پست‌مدرنیسم است. هنرمند، چیدمان را به‌عنوان یک متن می‌داند، که تعمداً، به قالب واژگان در می‌آید و اغلب با متنی همراه است که موضوع را بهتر آشکار می‌کند(جنسن، ۱۳۸۱: ۹۰،۹۱). اهمیت قرارگیری آثار چیدمان در اماکن غیر هنری نیز مورد توجه هنرمندان این بیان هنری است. فعال‌سازی یک محیط یا یک مفهوم با برخوردهای ظاهراً، هنری باعث می‌شود که آن‌ها به نوعی، اثر هنری خوانده شوند و این امر، می‌تواند با پیوند متوالی هنر و زندگی در ارتباط باشد. بنابراین، هنر سرهم

شده، بیانگر علاقه هنرمند به گسترش زمینه کار از کارگاه به فضای عمومی است و بدین ترتیب، هنرمند کنترل خود را بر نمایش آثار گسترده‌تر می‌کند(گودرزی، ۱۳۸۵: ۷۳۹). در این نوع هنر، معنا و محتوای اثر به سمت محیط در برگیرنده خود پیش‌روی می‌کند و تبدیل به جزئی از فضای بیرونی می‌شود. بیننده اثر هنری به صورتی با آن در ارتباط قرار می‌گیرد که به‌طور قابل ملاحظه‌ای با ارتباط بین بیننده و نقاشی و مجسمه‌های معمولی تفاوت دارد(همان: ۷۴۶)(تصویر ۵).



تصویر ۵- رابرت گوبر، بدون عنوان، ۱۹۹۱م.(Joselit, 2003: 213).

۲-۴- مکان‌گرایی

۲-۴-۱- با ارجاع به معماری: این عرصه، شامل مجسمه‌هایی است که شبیه به ساختارهای واقعی یا خیالی هستند و یا مجسمه‌هایی که شبیه قطعات اسباب و اثاثیه هستند که در شکل اصلی یا شبیه‌سازی شده، ساخته می‌شوند. بدین معنی که این گونه آثار، به‌عنوان یک اثر معماری یادمان‌گونه یا بخشی از یک اثر معماری در نظر گرفته شده‌اند. یکی از مسایل هنرهای تجسمی پست‌مدرنیسم، آن است که بسیاری از گفتمان‌ها و احیاناً، جدل‌های مربوط به معماری و هنرهای تجسمی، قلمروی سیال دارند و مرزهای این دو، بیش از هر زمان دیگری در هم آمیخته شده است. از این‌رو، بسیاری از معماران، در واقع، با آثار خود مجسمه‌هایی غول‌پیکر را پدید آوردند؛ به همان شکلی که مجسمه‌سازان با پدید آوردن هنر محیطی و ویژگی مکانی آن، آثار معماری‌گونه را ایجاد می‌کنند و مرزهای میان مجسمه‌سازی و معماری را -به شکلی که تاکنون در تاریخ سابقه نداشته است- لغزنده کردند. این نوع آثار در دسته‌بندی اول، قرار می‌گیرند. در حقیقت، مجسمه- معماری، مکان‌هایی را معرفی می‌کند که با الگوهای رفتاری خاص، روان‌شناسی یا با خاطره و یا آثار مورد استفاده روزانه، در ارتباط است و از مکان‌های جالبی که مفهوم رابرت اسمیتسون[۴۳]، از ویژگی مکانی هنر محیطی ارائه می‌دهد، در یک مرحله بالاتر قرار می‌گیرند، که ایجاد یک انتقال از منظره‌سازی به معماری است(اسماگولا، ۱۳۸۱: ۴۰۵-۴۱۴)(تصویر ۶).

تصویر۶- راشل وایترد، خانه، ۱۹۹۳م. بتن، لندن
(Harper, 2006: 255).

۲-۴-۲- با ارجاع به ویژگی‌های فضایی- مکانی: در دسته بندی دوم، نقطه پراهمیت این موضوع، نگرش و رویکرد جدید به فضاست. این فضا از کار ساختارگرایان مشتق نمی‌گردد و همتای هم وزن، برای مجسمه، مانند هنر مینیمالیسم و انتزاعی نمی‌باشد. اما در عوض، با مفاهیم بنیادی پیرامون معماری، فضا و مکان عمل می‌کند. در کل، آن چیزی است که کریستین نوربرگ شولتز، آن را با عنوان «فضای وجودی» توصیف می‌کند که در آن، مخاطب حرکت می‌کند و حضور و مشارکت دارد. در این رویکرد، بسیاری از مجسمه‌ها را می‌توان در حیطه مقوله‌هایی مانند مسیر و جهت، مکان و مرکز، عرصه و عصر، درون و بیرون، به‌جای مفاهیم سنتی، مانند ماده، جرم، حجم، ترکیب و ریتم، تعریف نمود. این آثار برخلاف معماری، عرصه ای از عمل را طراحی نمی‌کنند، بلکه عرصه‌ای از خیال‌پردازی را ترسیم می‌نمایند؛ عرصه‌ای که در آن نگرش‌ها، خاطره‌ها، روابط و برنامه‌ها جریان دارند(Walther, 2000: 561-565). در حقیقت این رویکرد، نوعی تجربه جدید از ادراک فضا و مکان را

برای مخاطب تداعی می‌کند. در این رویکرد، مخاطب به روش‌های جدید خواندن اثر دعوت می‌شود و در این نوع مجسمه‌ها، مخاطب شاهد عبور لحظه به لحظه از طریق زمان و فضا است. این آثار، دارای آرمان‌های معینی، به‌سوی اسرارآمیزی و بومی شدن هستند و زیر بنای آن‌ها، کاملاً مفهومی است(Smith,1987:118). موضوع دیگری، که در این رویکرد در هر دو دسته-بندی شاهد هستیم، رشد حضور مجسمه‌ها در فضاهای عمومی است. مجسمه‌سازان مرتبط با این رویکرد به ایجاد پروژه‌های مردمی[۴۴] می‌پردازند و آثاری شبیه ساختارهای ساختمان‌گونه یا سازه‌ای، مدل‌های باستان‌شناسی و یا آثار محیطی خلق می‌کنند.

تصویر۷- آلیس آیکاک، پله‌های کاربردی، تخیلی و اجزاء گردباد، ۱۹۹۶م. کتابخانه اصلی سان فرانسیسکو(Foster, 2004: 638).

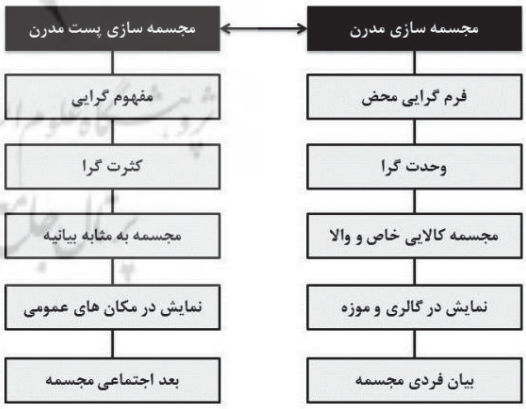
آثاری وابسته به مکان و نیمه مجسمه‌وار که شامل فضاهای داخلی و خارجی می‌شوند و جنبه‌های فضایی معماری را در خود جای می‌دهند (Harper, 2006: 227)(تصویر ۷). از جمله مجسمه‌سازان این رویکرد، عبارتند از: آنی و پاتریک پوریر[۴۵]، چارلزسیموندز[۴۶]، آلیس‌آیکاک[۴۷]، سیا آرماجانی[۴۸]، سوزانا سولانو[۴۹]، آتلیرون لی‌شات[۵۰]، ولاف متزل[۵۱]، برور هاچر[۵۲]، اسکات برتن[۵۳]، میشل سندل[۵۴]، راشل وایترید[۵۵].

تحلیل رویکردهای آثار حجمی معاصر

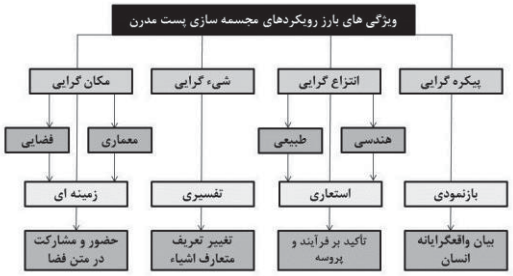
در مجسمه‌سازی این دهه به بعد، علاوه بر الهام گرفتن از جنبش‌های قبلی، سبک‌ها و حتی دوره‌های گذشته در حس پست‌مدرن، «موضوع‌گرایی» است که در همه رویکردها پر رنگ شده و این مساله، به شخصیتی دور از اصول انتزاعی خالص حاکم در دوره مدرن، مبدل گردیده است. از این زمان به بعد، مجسمه‌سازان یک قابلیت درونی، یک ترغیب برای ایجاد و در نهایت، ارائه یک «بیانیه» را دارا می‌باشند و این بیانیه، به یک اثر هنری تعبیر شده است؛ تا با مخاطب سهیم باشد. هنرمند از طریق یک فرآیند تصمیم‌گیری پیش می‌رود، تا به هدف نهایی خود برسد؛ تا این بیانیه، از طریق واقعیت‌های فیزیکی و عینی، و بامشارکت مخاطب در اثر بیان شود. در حقیقت، مجسمه‌سازی از دهه ۱۹۸۰، با استراتژی‌های اجتماعی و اقتصادی، سازگار شده و مقدار قابل توجهی از نگاه خود را به «پدیده اجتماعی» معطوف کرده است (Smith, 2000: 141). مجسمه‌سازی دهه ۱۹۸۰، گرایشی عمومی را به‌سوی کثرت‌گرایی هنری پیگیری کرده است؛ و اکنون، دیگر امکان ندارد که از دیالکتیک سبک‌های مدرن‌گرا یا یک سبک واکنش‌گر به سبک دیگر صحبت کنیم؛ و یا با تصوراتی که بر اساس یک سبک خاص بنا شده است، مخالفت کنیم؛ و یا این که، به صورتی دیگر آن سبک را گسترش دهیم. هم اکنون، کثرت‌گرایی به طور خاص برجسته شده و هنوز تا حد زیادی، بزرگ‌ترین بازار را برای هنر معاصر فراهم ساخته است(Smith, 1987: 133). معرفی رویکردهای مختلف در ساخت مجسمه‌سازی پست‌مدرن با صورت بیانی و مفهومی متنوع در این پژوهش، تأییدی بر موضوع «عدم سبک‌گرایی» آثار این دوران است؛ رویکردهایی که علی‌رغم تنوع بسیار زیاد با نقطه اشتراک «موضوع‌گرایی» در نهایت، با یک‌دیگر، هم‌سو می‌گردند. این رویکردها، بیش از معنای زیبایی‌شناسانه یک کنش هنری محسوب می‌شوند؛ کنشی که دریچه معرفت نوینی را بر مبنای موضوع و نگاهی خاص به روی انسان می‌گشایند. نوعی کنش اندیشه‌ساز، که در تمامی فرآیند خلق اثر، آن را به واقعه‌ای در خاطره مخاطب مبدل می‌سازد. آثاری پیوسته با زمان و مکان، که به‌منظور ایجاد یک تجربه خاص خلق می‌شوند و با عدم ماندگاریشان در سطح آگاهی مخاطب باقی می‌مانند و نوعی معرفت نسبت به محیط ایجاد می‌کنند.

از این‌روست که مجسمه‌سازان معاصر، توانایی آفرینش نشانه‌ها را در هر متنی (مجسمه به مثابه متن) دارند و هر مجسمه‌ساز در جستجوی زبان ویژه و شخصی خود در نشانه‌ها، از طریق اکتشاف عمق فرم‌ها، اشکال و احجام است که بیننده را دچار تأویل می‌کند. بنابراین، نمادها، اسطوره‌ها، تصویرها، مضامین تاریخی و حتی نشانه‌های روزمره و ... در آثار، مورد استفاده قرار می-گیرند و مجموعه مصالح و موادی که این هنرمندان به کار می‌برند، جز نشانه‌هایی نیستند؛ و نقش مجسمه،

این است که به فرم دلالت کند؛ یعنی یک رابطه دلالتی با یک فرم برقرار سازد و در مجسمه‌سازی معاصر، میان فرم و نشانه رابطه محسوس وجود دارد. از سوی دیگر، در این آثار، ناهمگونی مواد به کار رفته، مکان یا وضعیتی که اثر در آن، به نمایش در می‌آید، همگی درصدد ایجاد ایده و مفهومی هستند. «موضوع‌محوری» رویکردهای مجسمه‌سازی خصوصیات سبک‌شناختی یک هنرمند خاص را کم‌رنگ و بی‌اهمیت می‌سازد و در این گونه آثار، بیننده مجبور است، وارد بازی خاصی شود، که قواعد آن را هنرمند از پیش تعیین کرده است و طبیعتاً ناگزیر از پذیرش بازی است. در واقع، فضا در آثار پست‌مدرن، فضایی است که بیننده را به درون خود فرا می‌خواند و برخلاف دوره مدرن، آنچه اکنون مطرح می‌شود، بودن در فضا و مشارکت در یک فعالیت است؛ و اجزای اثر، به جای حرکت به درون، دائماً در حال حرکت به بیرون از خود جریان دارند. از سوی دیگر، تنوع و کثرت در مصالح و روش‌های پرداختن به مجسمه و آگاهی به گوناگونی فرهنگی کارکردهای آن، نه تنها باعث شده که ادراک هنر، تعین مدرنیستی خود را از دست بدهد، بلکه عدم قطعیت و کثرت در ماهیت هستی‌شناسانه آن، ظهور یافته است. از این‌رو، هر هنرمند دیدگاه شخصی خویش را در مورد چیستی مجسمه ابراز می‌کند و بیش از پیش، به تنوع و گونه-گونی این عرصه افزوده شده است(نمودار۲و ۳).



نمودار ۲. مقایسه مجسمه‌سازی مدرن و آثار حجمی معاصر(موسویان، ۱۳۹۴: ۶۵).



نمودار ۳. مقایسه تطبیقی ویژگی‌های بارز رویکردهای آثار حجمی معاصر(نگارنده).

نتیجه‌گیری

بنابر مطالعات صورت گرفته، این نتیجه حاصل می‌گردد که مجسمه‌سازان معاصر با توسل به رویکردهای مختلف با فضا و مفاهیمی خاصی کار می‌کنند؛ تا تصورات و تجربه‌های اساسی دوران را بیان کنند؛ هدف آن‌ها، تغییر حساسیت‌های همگانی در مورد نقش مجسمه و ارائه تعریف مجددی از آن است. توجهات جامع آثار آن‌ها در رویکردهای مختلف، مجسمه‌های هنری خودبسنده مدرن را -که زمانی به کالایی «والا» تبدیل شده بود- مورد تردید قرار می‌دهند و تجربه‌های پویایی را که اغلب مرموز، همراه با کیفیت روایی، بیان تمثیلی و شخصی است، در قالب رویکردهای متنوع مجسمه‌سازی بازتاب می‌دهند. به طور کلی، خصلت‌های «کثرت‌گرایی» در کاربرد اسلوب و روش‌های نامتجانس، «التقاط‌گری» در ترکیب مواد و اشیا متنوع، «متن‌گرایی» اثر، به‌عنوان بستری جهت ارائه مفهوم و محتوای مورد نظر هنرمند، و «فردگرایی» در به‌کارگیری سبک خاص هنرمند و خودآگاهی را می‌توان از ویژگی مهم رویکردهای آثار حجمی معاصر برشمرد که هر کدام از موارد ذکر شده در هر رویکردی، حضوری متفاوت دارد؛ که موجب بروز تکثر در فرم و محتوا، غیاب سلسله مراتب‌ها، تقدم محتوا بر فرم، داشتن پیام و توجه به مشکلات روز، کاربرد رسانه‌های نوین و تکنولوژی پیشرفته در ساخت آثار، وسعت حوزه فرهنگی نمایان شده در آثار و داشتن مخاطبان عام‌تر از گذشته، حضور رسانه‌های جدید در بستر مجسمه‌سازی مثل چیدمان، مجسمه-معماری و ... می‌شود؛ تمام این ویژگی‌ها، تعاریف مدرنیستی از مجسمه‌سازی را دگرگون کرده‌اند. در حقیقت، اصل «محتواگرایی» به‌عنوان نقطه اشتراک همه رویکردهای آثار حجمی معاصر، این امکان را به وجود آورده است، تا مجسمه‌ساز، انواع موضوعات پیرامون خود، از جمله مسایل ملی، نژادی، مرزها و هنجارهای عرفی و اجتماعی را در قالب دغدغه‌های

شخصی بیان نماید؛ از این‌رو، گروه اقلیت‌های نژادی، فرهنگی، مذهبی و جنسی، امکانات مجسمه‌سازی را به‌عنوان زمینه و بستری برای بیان اعتقادات خود و نمایش محدودیت‌هایشان به‌کار برده‌اند. بنابراین، جریان مجسمه‌سازی معاصر با توجه به کثرت چشم-اندازهای پیش‌رو، تجربه‌گرایی متنوعی را از سر می-گذراند تا به بیانی جدید برسد(جدول ۱).

جدول ۱. مقایسه رویکردهای مجسمه‌سازی معاصر(نگارنده).

رویکرد	پیکره گرایی	انتزاع گرایی	شئ گرایی	مکان گرایی
ارجاع	پیکره انسان	طبیعت- فرم مجرد	شیء روزمره	معماری و فضا
نحوه بیان	واقع گرا	تأویل گرا	التقاط گرا	متن گرا
مواد ساخت	کثرت گرا	کثرت گرا	کثرت گرا	کثرت گرا
رهیافت	فردگرا	فردگرا	فردگرا	فردگرا
هدف ساخت	موضوع محوری	موضوع محوری	موضوع محوری	موضوع محوری

پی نوشت

[1] . Edward Lucie Smith
[2] . Anthony f. Janson
[3] . Harper, G; Moyer, T
[4] . Athony Gormley
[5] . Jonathan Borofsky
[6] . Kiki Smith
[7] . Jane Alexander
[8] . Robert Longo
[9] . Georg Baselitz
[10] . Stephan Balkenhol
[11] . Jake and Dinos Chapman
[12] . Judith Shea
[13] . Richard Deacon
[14] . David Nash
[15] . Robert Lobe
[16] . Anish Kapoor
[17] . Martin Puryear
[18] . Christo Javacheff
[19] . Richard Long
[20] . Andy Goldsworthy
[21] . Andy Warhol
[22] . Jeff Koons
[23] . Haim Steinbach
[24] . Allen McCollum
[25] . Mike kelley
[26] . Tony Cragg
[27] . Bill Woodrow
[28] . Richard Wentworth
[29] . Reinhard Mucha
[30] . Robert Gober
[31] . Felix Gonzalez-Torres
[32] . Damien Hirst
[33] . Ilya Kabakov
[34] . Rebecca Horn
[35] . Louis Bourgeois
[36] . Mona Hatoum
[37] . Ann Hamilton
[38] . David Hammons
[39] . David Mache
[40] . Christian Boltanski

[41] . طرح مسایل جنسی و رمز و اشاره به هر شکل ممکن، جریان غالب هنر معاصر را در برگرفته و هنرمندان، گاه در استفاده مفرط از این رویکرد، گوی سبقت را از یک‌دیگر می‌ربایند. این خیزش جدید از سه انگیزه ناشی می‌شود. اول، میل شدید به تحریک و جنجال‌آفرینی که در اصل، میراث مدرنیست‌هاست؛ دوم، علاقه وافری که در طول قرن بیستم به طرح مسایل جنسی نشان داده شده است. سوم، این واقعیت که تمنیات جنسی یکی از زمینه‌هایی است که هنرمندان می‌توانند اذهان مشترک همه مخاطبان خود را بدان معطوف سازند؛ آن هم در عصری که منسجم‌ترین نظام‌های فکری با اغتشاش و بحران مواجه شده‌اند(اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۴).

[42] . در طول دهه ۱۹۸۰، گسترش ویروس ایدز، عامل ویرانی غم انگیز جامعه هنری مردان آمریکایی بود و بسیاری از هنرمندان دارای اشتغال ذهنی به این موضوع بودند(Hopkins, 2000: 227). به‌طور خاص، مجسمه‌سازان فمنیست، پس از جنگ جهانی دوم با اصول مدرن‌گرایی مجسمه‌سازی در کاربردهای انحرافی و تندرو خود، در مورد پیکرنگاری‌های بدن زن مبارزه کردند که شامل روان شناسی، مساله مادر بودن و جنسیت بود (Bostrum, 2004:1348).

[43] . Robert Smithson

[44] . هنر عمومی در دهه ۱۹۸۰، به طور قابل توجهی مورد توجه قرار گرفت و در آمریکا و اروپا، آژانس‌های مخصوص هنر عمومی تأسیس شدند. در مواردی که پروژه‌های ساختمانی احتیاج داشتند، آثار هنری را در ترکیب کلی خود جای دهند، چنین آژانس‌هایی، می‌توانستند منتخبی از آثار مناسب یک هنرمند را برای آن‌ها بفرستند. مساله درصد بر هنر نیز به‌صورت گسترده‌ای مطرح شد، که در آن، یک درصد از کل هزینه هر نوع توسعه‌ای، باید برای هزینه کردن در مقوله هنر در نظر گرفته می‌شد. هم‌چنین در این سال‌ها، تنشی که هنوز بین عموم مردم و هنر وجود داشت، باعث شد که خواسته‌های عمومی در نظر گرفته شوند. هر چند بعضی جنبه‌های هنر عامه باعث جدایی بین فرهنگ گالری‌ها و اماکن عمومی گردید، اما هنرمندانی وجود داشتند که کارشان هم در اماکن عمومی و هم در گالری‌ها نمایش داده می‌شد(Archer, 2002:181).

[45] . Anne and Patrick Poirier
[46] . Charles Simonds
[47] . Alice Aycock
[48] . Siah Armajani
[49] . Susana Solano
[50] . Atelier van Lieshout
[51] . Olaf Metzel
[52] . Brouwer Hatcher
[53] . Scott Burton
[54] . Micheal Sandle
[55] . Rachel Whiteread

منابع

آزبرن، پیتر(۱۳۸۳). هنر جدید: شاخه‌های هنر مفهومی(قسمت دوم)، ترجمه هلیا دارابی، ***تندیس***، شماره ۳۷، ۹-۸.

اسماعیلی، نسرین و حسنوند، محمدکاظم(۱۳۹۷). بررسی رسانه-های هنری جدید در آثار چهار هنرمند زن بین‌المللی معاصر، ***جلوه هنر***، دوره ۱۰، شماره ۱، ۲۱-۳۳.

اسماگولا، هواردجی(۱۳۸۱). ***گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری***، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران: پژوهش‌های فرهنگی.

اسمیت، ادوارد لوسی(۱۳۸۴). ***جهانی‌شدن و هنرجدید***، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.

جنسن، آنتونی‌اف.(۱۳۸۱). ***پست- مدرنیسم: هنر پست-مدرن***، ترجمه مجیدگودرزی، تهران: عصر هنر.

خسروی‌فر، شهلا(۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی‌گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست‌مدرن، ***نقش مایه***، دوره ۵، شماره ۱۰، ۸۳-۹۴.

کاباکوف،ایلیا(۱۳۸۵). هنر جدید: درچیدمان، ترجمه هلیا دارابی، ***تندیس***، شماره ۸۶، ۲۴-۲۵.

گودرزی، مرتضی(۱۳۸۵). ***هنر مدرن***، تهران: سوره مهر.

محمدی نژاد، مرجان(۱۳۸۷). گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم، ***آینه خیال***، دوره ۲، شماره ۱۲، ۲۸-۳۷.

موسویان، سمیه(۱۳۹۴). تحلیل زمینه‌های‌پیدایش‌مجسمه‌سازی پست‌مدرن از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰، ***باغ نظر***، دوره ۱۲، شماره ۳۴، ۵۹-۶۸.

Krauss, R. (1979). ***Sculpture in the Expanded Field***, The MIT Press, 8, 30-44.
Osborne, P. (2005). Conceptual Art Branches.Translated by Heliya Darabi. ***Tandis***, 37, 6-7 (Text in Persian).
Mohammadi Nejad, M. (1997), Transition from Modernism and Postmodernism, ***Ayeneh Khial*** , 2 (12), 28-37 (Text in Persian).
Moosavian, S. (2015**)**. Analysis of Appearance Fields of Postmodern Sculpture from 1960 to 1980, ***Bagh-e-Nazar,*** 12 (34), 59-68. (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2004). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Smagula, H. J. (2003). ***Currents: Contemporary Directions in the Visual Arts***. Translated by Farhad Ghabraei, Tehran: Cultural Studies (Text in Persian).
Smith, E.L. (2000). ***Art Today***. London: Phaidon.
Smith, E.L. (1995). ***Movments in art since 1945 : Issues and Concepts***. Translated by Alireza Sami Azar, Tehran: Nazar (Text in Persian).
Smith, E.L. (1987). ***Sculpture since 1945***. London: Phaidon.
Stangos, N. (1996). ***Concepts of Modern Art***. London: Thames & Hudson.
Walther, F. (2000*).* ***Art of the 20th Century***. New York: Kolen Taschen.
Woods, T. (1999*).* ***Beginning Postmodernism***, London: Manchester University.

References:

Archer, M. (2002). ***Art since 1960***, London: Thames & Hudson.
Bostram, A. (2004). ***The Encyclopedia of Sculpture***, New York: Fitzroy Dearborn.
Esmaili, N., Hassanvand, M. K. (2018). A Study on New Art Media in The Works of Four Contemporary International Female Artists, ***Jelve-y-Honar***, *10 (1), 21-33* (Text in Persian).
Foster, H. (2004). ***Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism,*** London: Thames & Hudson.
Goudarzi, M. (2006). ***Modern Art***, Tehran: Soore Mehr (Text in Persian).
Hopkins, D. (2000). ***After Modern Art 1945-2000,*** London: Oxford University.
Harper, G., Moyer, T. (2006). ***A Sculpture Reader : Contemporary Sculpture Since 1980 (Perspectives in Contemporary Sculpture),*** New York: ICS.
Janson, A. F. (2001). ***Post Modernism: The Art of Post Modern***, Translated by Majid Goudarzi,Tehran: Asre Honar (Text in Persian).
Joselit, D. (2003). ***American Art Since 1945***. London: Thames & Hudson.
Kabakof, I. (2007). Installation, Translated by Heliya Darabi, ***Tandis***, 86, 24-26. (Text in Persian).
Khosravifar, Sh. (2012). A Comparative Study of Figurative Trends in Modern and Postmodern Sculptures, ***Naghsh Mayeh***, 5 (10), 83-94.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

.

Contemporary Western Volumetric Works Approaches and Features

(Case Study from 1980 to Present)[1]

S. Moosavian [2]

Received: 2018-06-14
Accepted: 2018-11-05

Abstract

Having started decades ago, what is transpiring in the sculpture sphere is of such a varied, plural, uncanny, and paradoxical nature. This goes insofar as not only is it impossible to tell genuine from the impure, but also it is not easily possible to trace attributes shared by all the phenomena and then to define the contemporary sculpture or to outline a certain value or hierarchy system for it. The only term that can be safely used today to describe works of sculpture is "uncertainty". Featuring scattered, relative, personalized, commercialized, market-oriented aesthetics, post modernism is an art form of altered functions whose nature and identity are constantly changing. Definition of the essential and the art is not possible anymore. In other words, concepts like centralized aesthetics, purity, consonance, harmony, coherence, and ideal beauty have all been faced with disagreement in the temporary art, and this issue is in direct connection with today's sculpture works. Nowadays, the term "sculpture" encompasses a much wider span of works. In fact, upon the emergence of post modernism, all the criteria that were once the essential conditions of a sculpture, like solidity, uniqueness, being an object and being bound to a particular location for display purpose, were deemed unnecessary. What is transpiring in the sculpture sphere today is so varied and paradoxical nature that it is impossible to trace attributes shared by all the phenomena. The present study is an attempt to identify the approaches prevailing in sculpture since 1980, and to analyze the theoretical foundations and intellectual origins of such approaches as well as the expressive forms and implicit concepts of contemporary sculpture. The main questions are the following: What approaches does contemporary western sculpture advocate? What are the fundamental principles and attributes of the approaches in question? What are the similarities and differences between these approaches? The main objective of this study is to examine the main characteristics and developments of the contemporary sculptural approaches in order to reach an integrated order of this category. This would in turn help with the extraction of features to achieve a unified viewpoint regarding the contemporary sculpture. Thus, given that the features of postmodern art have not yet been organized as for their influence in the contemporary sculpture, it is deemed necessary to probe into the issue. The reason is contemporary pieces of sculpture attempt to break away from the arbitrary boundaries set in the modern era. They are not willing to surrender to the purism and feigned confines of the modern era. This is why contemporary sculpture is defined in a far wider domain, and is more varied in the material, techniques, methods, etc. Therefore, it would be of help to identify and outline those features used to distinguish the works of contemporary sculptors from those previous eras and especially modern epoch. This way, a more profound evaluation of this art form would be feasible. A descriptive-analytical approach has been employed to analyze the form and content of sculpture from 1980 to 2000. To this end, the author has introduced the works of prominent sculptors of the mentioned period in the categories of 1.Figuration 2.Abstraction 3.Objectivity and 4.Place-structuralism. Characteristics of each approach are then analyzed. Findings of the research indicate that contemporary sculptors adopt resort to a variety of approaches and work with certain concepts and ambiance to express the fundamental assumptions and experiences of the time. They aim at elimination the extant general sensitivity towards the function of sculpture and redefining this function. The inclusive focus of their works on various approaches doubts the artistic, modern self-sufficient pieces of sculpture once appreciated as a "sublime" commodity. They employ different sculptural approaches to reflect dynamic experiences which are often mysterious, and feature narrative qualities and allegorical and personal expressions. All in all, "pluralism" in the application of fuzzy and heterogeneous methods, "eclecticism" in the combination of various materials and objects, and "text extroversion" of the work as a platform for the artist to present their desired content and concept, and "individualism" evident in the use of the artist's personal style and self-awareness are the highlights of contemporary sculptural creations. Eventually, being "subject-oriented" was recognized as the common point shared by all the aforesaid approaches. This would per se bring about plurality in the form and concepts, eliminate hierarchies, put the content before the form, communicate a message, consider the issues of the day, apply new media and advanced technologies in the creation of items, widen the cultural span emerging in the works, address more general audience, and bring new media into the platform of sculpture in the form of installation art, architectural sculptures, etc., which would eventually alter the modernist definitions of sculpture. In fact, the notion of being "content-oriented" as the common point of all contemporary sculpture styles makes it possible for the sculptor to find inspirations in their immediate environment and express national and racial issues, boundaries, and social norms in the form of their individual concerns. Thus, racial, cultural, religious, and sexual minorities are using sculpture as a tool to voice their beliefs and to showcase their constraints. Consequently, given the plurality of the perspectives ahead, the contemporary sculpture is going through varied experimentalism in order to reach a novel expression.

Keywords: Contemporary Volumetric Works, Western Sculpture, Postmodern, Topic Based.

[1] DOI: 10.22051/jjh.2018.20805.1344

[2] Ph.D. Student of Architecture, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. m.moosaviyan@gmail.com