رویکردهای نوین در مجسمه‌سازی جهان

مری دزبه‌موند
علی عامری مهابادی

هنگامی که درباره‌ی مجسمه‌سازی نوین در سطح جهان بحث می‌کنیم، مسئله‌ی اصلی تنوع چشم‌گیر این عرصه است. شاید بخواهیم و بکوشیم که آن را رده‌بندی کنیم، البته کار تقریباً بی‌فایده‌ای است، زیرا هیچ هنرمندی را نمی‌توان به یک رده‌بندی محدود کرد. درهر حال بی‌فایده یا بافایده، می‌خواهم برخی از عرصه‌های گسترده را ترسیم کنم، حداقل برای آن که درک عرصه‌ی مجسمه‌سازی معاصر آسان‌تر شود. شاید بتوان با قاطعیتی نسبی گفت که برخی از مجسمه‌سازان به کلاسیسیسم گرایش دارند، و سایرین به عناصر رمانتیک و ارگانیک تمایل نشان می‌دهند. می‌توان با اطمینان بیشتر گفت که معماری، البته نه برای اولین بار، شکل‌های مجسمه‌سازی را تعیین کرده است. بهترین مورد مجسمه‌سازی همچون اثاثیه‌ی بسیار زیباست و بدترین نمونه‌ی آن به بلوک‌های ساختمانی کودکان شباهت دارد. برخی ازاین مجسمه‌ها در عرصه‌ای مبهم جایی بین معماری و اجرای نمایشی قرار می‌گیرند.

در آغاز این مقاله، مجسمه‌سازی که همچون کلاسوس با پاهای باز بر دنیایی باریک ایستاده، ریچارد سِرا است که آثارش از رده‌بندی‌های ساده می‌گریزد. مجسمه‌های سِرا از کاسل و مونستر گرفته تا پاریس، لندن و نیویورک همه‌جا حاضر، عظیم و مهیب‌اند. گاهی این آثار شبیه به بچه قلدرهایی هستند که بیننده را به اطاعت وامی‌دارند. با وجود این به‌رغم و شاید به‌دلیل ماهیت ثابت فولاد که با آن ساخته شده‌اند، احساس ناامنی و تشویش ایجاد می‌کنند ــ شاید تا حدی به‌دلیل زوایای ترسناکی که این عناصر دارند، یا شاید مانند برج کاغذی، با یک تن وزن (۱۹۶۹–۱۹۶۸) در جایی که ورق‌های فولاد در برابر هم قرار گرفته‌اند و آدم احساس می‌کند که اگر عطسه‌ای بزند، این ورقه‌ها می‌لغزند و پای آدم را قطع می‌کنند.

سرا آثار فراوانی با مکان مشخص ساخته که واکنش‌های متفاوتی برانگیخته‌اند. **قوس کج** او در میدان فولی‌مَنهَتن با دشنام‌های کسانی مواجه شد که در آن منطقه کار می‌کردند. متقابلاً خود هنرمند نیز با همان بی‌رحمی به آنان پاسخ داد. مجسمه‌ای که برای سنت‌لوییس میزوری ساخت نیز بحث‌انگیز بود. اما مدت شکل‌گیری اثر به شهروندان امکان داد تا اعتراض‌های خود را به زبان آورند و چیزی را بپذیرند که به نظر گریزناپذیر می‌آمد. در پاریس وضعیت متفاوت بود. **کلارا**کلارا می‌بایست در میدان پمپیدو که نمایشگاه سرا در آن قرار داشت، نصب می‌شد اما متوجه شدند که زیربنای مکان نامناسب است. مجسمه موقتاً به باغ تولری منتقل شد. این مکان در محوری قرار دارد که از لوور به طاق نصرت می‌رسد و معلوم شد که جای فوق‌العاده مناسبی است. اکنون مقامات شهر پاریس این مجسمه را خریده و در جای دیگری نصب کرده‌اند.

سِرا مجسمه‌ی سند ۸ را که در کاسل نصب شده با فولاد ساخت و در بلوک‌های جاده نصب کرد. انتهای خیابان به‌وسیله‌ی یک دیوار فلزی به‌ارتفاع ۲۰فوت (تقریباً ۶/۱ متر) مسدود شد. همچنین بازوهایی که همین ارتفاع را دارند در مقابل و پشت سر آن قرار گرفته‌اند. این جایگاه جعبه‌مانند و دووجهی که به نظر مقدس می‌نمود، برای موتورسوارانی که با خوشحالی در محدوده‌ی آن قرار می‌گرفتند، بسیار جذاب بود. موفق‌ترین نمونه‌ی این آثار با مکان مشخص در مونستر قرار دارد، جایی که سرا ناچار شد مجسمه‌ای بسازد که از نظر اصالت بتواند با حیاط قصر به سبک باروک رقابت کند، حیاطی که مجسمه باید در آن نصب می‌شد. یک طرف قصر که بسیار تزئین شده، نسبتاً مقعر است. سرا این وضعیت را با دو بال مقعر فولادی که در زاویه‌ی راست آن طرف قرار داشتند، نمود داد. این مجسمه که کاملاً در چارچوب دروازه قرار دارد و شکل‌های قوسی پشت خود را کامل می‌سازد، نمونه‌ای نادر از هنر و معماری است که دویست سال از هم فاصله دارند.

در آثار تعدادی از مجسمه‌سازان آلمانی دغدغه‌ای نسبت به تاریخ و عناصر روحانی دیده می‌شود. جالب است که عده‌ی زیادی از هنرمندان زن در آثارشان به شکننده‌بودن زندگی و حضور مرگ که در همه جا پرسه می‌زند، توجه دارند. ربکا هورن در اجراهای نمایشی، آثار ویدیویی و مجسمه‌هایش حسی از ناپایداری و گذرابودن را نمود می‌دهد که بر مرز سرگشتگی تراژیک قرار می‌گیرد. او گاهی دلشوره‌ی این سرگشتگی را با کوشش برای حفاظت موزانه می‌کند. هورن در ۱۹۷۵ بیوه‌ی پهشت را ساخت، فضای حفره‌مانندی پوشیده از پر که خود هنرمند حین نمایش وارد آن می‌شد. مکان برگزیده‌ی او در مونستر حال و هوای مرگ را بروز می‌دهد: برجی قرون وسطایی که از دوران قرون وسطی تا اواخر دوره‌ی نازی به‌منزله‌ی اتاق شکنجه مورد استفاده قرار می‌گرفت. هورن با انتخاب این مکان، مرگ را نمی‌راند بلکه بینندگان را به یاد رفتار غیر انسانیِ انسان نسبت به انسان می‌اندازد. در گوشه‌های تاریک برج چکش‌های کوچک فولادی با نور مهتاب دیده و بدون ریتم بر دیوارهای آجری کوبیده می‌شوند، انگار که کسی به ژرفای غارهای نیبلونگن رفته باشد، حسی از شرارت و انتقام سایه افکنده است. وارد شدن به نور آفتاب حسی از آسودگی و امید به رستگاری می‌دهد. این احساس با تصویری از یک مار (عامل محرومیت انسان از موهبت الهی) در محفظه‌ای شیشه‌ای و استخری سیاه تعدیل می‌شود که در آن قطره‌ای از آب با نظمی خسته‌کننده از سقفی شفاف در بالا فرو می‌ریزد. تمام اینها مدام گذر زمان را یادآور می‌شوند.

عرصه‌ی فعالیت کریستین بولتانسکی به ربکا هورن نزدیک است. او نیز بناهای یادبود آشکاری برای مرگ

برپا می‌کند. در کاسل اتاقی کوچک و زندان‌مانند پراز عکس‌های افراد گمشده و عمدتاً کودکان است که بر زمینه‌ی موانع ساخته شده با سیم قرار دارد. او نیز از نور شب در حکم استعاره‌ای برای بیدار ماندن بر سر مرده استفاده می‌کند، یا سایه‌هایی که بر بی‌ثباتی زندگی تأکید دارند.

صفحات گرانیتی اولریش روکرایم در همه‌جای آلمان دیده می‌شود؛ در موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و البته در فضای باز که مناسبت بیشتری دارد. به نظر می‌آید که این شکل‌ها در فضای داخلی خمیده می‌شوند، گویی که نمی‌توانند بالقوگی خود را نمود دهند. در فضای بیرونی به نظر می‌آید که سنگ‌ها می‌توانند نفس بکشند و با غرور در آفتاب بایستند. ابعاد گرانیت به خودی خود تأثیرگذار است و این واقعیت وجود دارد که ماده کار کم‌تر در معرض تراش‌های مجسمه‌ساز بوده است و کیفیتی بدوی به سیاق مجسمه‌های استونهنج به آن می‌بخشد. روکرایم در کاسل و در پارکینگی متروک، موزه‌ای سنگی بنا کرد که تبدیل به مکانی مقدس ــ مکانی برای نیایش ــ شد و کنایه‌ای شیطنت‌آمیز به موقعیت موزه‌ها در دوران فعلی دارد. او در ۱۹۷۷ چالش با معماری کلیسا را پذیرفت و بلوک‌های گرانیت دولومیت را در فاصله‌ای کوتاه از پتروسْکِرش در مونستر قرار داد. این که قطعات مذکور در تضاد با هماهنگی با آن مکان قرار دارد، بسته به دیدگاه بیننده است. شکل‌های قطعه‌ای لوکرایم پیش‌رفتگی‌ها و پشت‌بندهای کلیسا را بازتاب می‌دهد. مجسمه‌ها به طرف ساختمان تمایل دارند، گویی به‌نحو زیبایی بر اولویت معماری آن تأکید می‌کنند.

مجسمه در حکم اثاثیه (یا مجسمه ـ اثاثیه) در اروپا و آمریکا جایگاه خاص خود را دارد. پرکارترین هنرمند در این عرصه اسکات برتون است. صندلی‌های چوبی یا فُرمیکا، صندلی‌های گرانیتی یا مرمری یا چدنی همه جا در داخل و خارج نمایشگاه دیده می‌شود. این اشیاء فوق‌العاده زیبا هستند زیرا برتون مواد کارش را با حساسیتی ظریف مورد استفاده قرار می‌دهد که کیفیات ذاتی آنها را تقویت می‌کند. گاهی نوعی ناهنجاری غریب در ذهنیت او نسبت به مجسمه دیده می‌شود، گویی می‌خواهد فایده‌ی آن را هم‌زمان تأیید و تکذیب کند. یک جفت نیمکت پارک او در مونستر شبه‌دایره‌ای گسترده است، اما صندلی‌ها کوچک‌اند. او همین فرمول را در ساختمان اِکویتِبل لایف در نیویورک تکرار می‌کند. وی در این موارد از تلفیق عناصر طبیعی و ساخت انسان لذت می‌برد، اثاثیه‌اش را برای محصورکردن درختان و گیاهانِ در حال رشد به کار می‌گیرد. صندلی‌ها و میزها و حتی مبلمان را می‌توان عملاً به کار برد که تمایزی نادر در بین ارتش رو به گسترش اثاثیه ـ مجسمه‌سازان است. اینها مشابهات قرن بیستمی صندلی اثر گریت ریتولد در ۱۹۱۸ است و می‌توان آنها را در حکم اثاثیه ـ مجسمه‌ای زیبا تصور کرد.

کلاسیسیسم و آثار نوین

اصطلاح «کلاسیک» اصطلاحی فراگیر و به‌اندازه‌ی اصطلاح «رمانتیک» نامشخص است. در تمام مجسمه‌هایی که به‌شدت کلاسیک‌اند، ته‌مایه‌های رمانتیک دیده می‌شود، گرچه عکس این حالت به‌ندرت وجود دارد. به‌معنای دقیق‌تر، هنرمند کلاسیک دنباله‌رو سبکی مفید و قدیمی است، در حالی که هنرمند رمانتیک زیبایی نامنظم را برای تناسب و اتمام کار ترجیح می‌دهد و شکل را تابع موضوع می‌سازد. این امر بدیهی است که چنین قواعدی صرفاً برای شکسته شدن برقرار می‌شود.

می‌توان کلاسیسیسم را به‌صورتی که امروزه استنباط می‌کنیم، به سه بخش تقسیم کرد: هنر مجسمه‌سازی که عامدانه جنبه‌ی باستان‌شناسی دارد و در جست‌وجوی منبع الهام به آثار قدیمی، واقعی یا خیالی نقب می‌زند، مجسمه به تصویرپردازی کلاسیک نظر دارد که شاید ناب و پنهان باشد اما در هر صورت دگرگون شده است، یا مجسمه‌ای که از نظر شکل با قاعده و از نظر کاربرد نظام‌یافته است. البته هنرمندانی وجود دارند که شاید در این رده‌بندی‌های دقیق قرار نگیرند ولی می‌توان آثارشان را کلاسیک دانست.

آنی و پاتریک پویریه جزو سرشناس‌ترین باستان‌شناسان آثار باستانی کلاسیک‌اند که قطعاتی را از ویرانه‌ها می‌یابند، می‌سازند و به تمدن‌های مرده زندگی تازه‌ای می‌بخشند. در ۱۹۸۰، آنها برمبنای آستانه‌ی در قدیمی یک معبد فرسوده‌ی مصری نمونه‌ای ساختند که عنوان نوستالژیک کهن **الگوهای گمشده** را دارد. همچنین در نمایشگاه بین‌المللی باث در ۱۹۸۶ از ستون‌های مخروبه و راه‌آب مجسمه‌ای در فضای باز ساختند که مدل باستان‌شناس نام گرفت. در ۱۹۷۹ آنها نمونه‌ای گچی از هادِرِیَن ویلا ساختند که از پشت نوردهی می‌شد و جمجمه‌ای (بازمانده‌ی اصیل کلاسیک) را فرافکنی می‌کرد. این جمجمه متعلق به آنتینوس، پسر مورد علاقه‌ی هادرین است. این دو با پیوند واقعیت که در این مورد عکسی از ابژه‌ای موجود است با گذشته‌ی بازسازی شده در یک تصویر عناصر باستانی و مدرن را تلفیق کرده‌اند. چارلز سیمونز با گل پخته خانه‌هایی با دیواره‌های نازک می‌سازد. بدین‌ترتیب تمدن کاملاً خیالی و ظاهر قطعاتی از شهر قدیمی را بر سکو، معمولاً در ارتفاع روی میز پدید آورد. هیچ شکلی وجود ندارد، گرچه تلویحاً نشانه‌هایی از حضور انسان ناپدید شده به چشم می‌خورد. برای شروع، سیمونز قطعات معماری را به‌صورت ردیف‌شده در فضای بیرون، مناطق ناهموار نیویورک، پاریس و دوبلین می‌سازد. در ۱۹۷۸ او برای ساختن خانه‌ای در دیواری میان‌تهی واقع در دوسالانه‌ی ونیز دعوت شد. اما این ساخته‌ها بنابر ماهیت‌شان عمر کوتاهی دارند و او مجبور شد در داخل کار کند و در فضاهای محافظت‌شده‌تری آثارش را بسازد. این ساختمان‌ها معمولاً شکل‌های هندسی کلاسیک، مانند دایره و هرم و نیز هزارتوهای پیچیده و مارپیچ‌هایی را به خود می‌گیرند که اشارات جسمانی را نمود می‌دهند. در آثار وی مذهب و آیین عناصری مکمل‌اند. یکی از نمونه‌های کلاسیک برج آیینی (۱۹۸۰) است که به معبد مایایی مخروبه‌ای می‌ماند که در چشم‌اندازی شبیه به سطح ماه قرار دارد. نکته‌ی جالب آن که جکی فرارا (۱۹۸۱) عمارتی با پله‌هایی عظیم با چوب سدر قرمز رنگ ساخت. این عمارت براساس معماری معبد مایایی، و برای پارک مجسمه‌های لامِیر در سینت‌لوییس میسوری بنا شد. تفاوت کار در این واقعیت است که چارلز سیمونز تمدنی به وجود می‌آورد که هرگز وجود نداشته است، در حالی که جکی فرارا ساختار جدیدی می‌سازد که از نمونه‌ای اولیه و باستانی می‌آید. اخیراً نشانه‌هایی دیده می‌شود که حاکی از فروپاشی کلاسیسیسم سیمونز است: شکل‌های سازمان‌یافته و طبیعی به‌نحو فزاینده‌ای مثلاً در **گل صخره** (۱۹۸۶) دیده می‌شوند که شکل آنها برگرفته از قوس‌های نامنظم و شعله‌مانند است.

از سوی دیگر، در پارک مجسمه‌های لامِیر مجسمه‌هایی باستان‌شناسانه‌ی والتر دازِنْبری هم به نمایش گذارده شده است. Porta Barga مرکب از دو ستون مرمر و یک نعل درگاه است که ویژگی بقایای بازارچه‌های باستانی را تداعی می‌کند. این تاق حسی از جابه‌جایی دارد، گویی که ناگهان و به‌زور از پمپئی یا هرگولانوم جدا شده است. همچنین دازنبری مجسمه‌های قطعه‌قطعه‌ای می‌سازد که حال‌وهوایی از دوران باستان را در خود

پنهان ساخته‌اند. Mure (۱۹۷۵) که با تِراورتن قرمز ساخته شده سطحی کوبیده است که در کنار شکلی تاق‌مانند و دیرکی داخلی قرار دارد. این تاق و دیرک وارونه شده‌اند، پس فاقد پیوند واقعی با آثار باستانی‌اند.

استیون کاکس به‌راحتی نفس‌کشیدن شکل‌هایی را از آثار باستانی می‌گیرد و مورد استفاده قرار می‌دهد. او شدیداً تحت تأثیر مکانی قرار دارد که در آن کار می‌کند. کاکس مرمر یا سنگ محلی را برای مجسمه‌هایش به‌کار می‌گیرد. یکی از آثار نمایشگاه تیت بانام توندو: **همیشه باید به طرف جنوب برویم** (۱۹۸۱) با مرمر سن آمبروزیا در ورونا ساخته شد. شکل توندو کلاسیک‌وار است، اما همچون شکل هموار و بیضی مرمر زرد محوطه‌ی اطراف، به‌صورت هاله‌ای از شعله‌ها کوبیده و سوراخ شده و بدین‌وسیله تبدیل به نماد گرمای خورشید ایتالیا شده است. وقتی کاکس به هندوستان رفت با اهالی بومی و ماده اولیه‌ی بومی، گرانیت کار کرد و آثار قابل تحسینی پدید آورد که با وجود اشاره به مجسمه‌های معابد هندی، بی‌چون و چرا غربی‌اند. یکی از نمونه‌های استفاده از این سنت بومی **برش صخره: خانواده مقدس** (۱۹۸۶)، اثری مرکب از قطعات بسیار بزرگ، پیرامون تصویری محوری از پنج اثر مجزاست که خانواده‌ی مقدس روی آنها حک شده است. این شکل‌ها مرتبط با حکاکی صخره در هند خصوصاً در مورد سینت جوزف است که حالت بودای شکرگزار را دارد.

ادوارد الینگتون از زبان کلاسیک به روشی مشابه با معماران و مجسمه‌سازان رنسانس استفاده می‌کند و بقایای رم باستان را دست‌مایه قرار می‌دهد ولی الینگتون این تصویرپردازی را واژگون می‌سازد و بدین‌ترتیب به اثری خیالی و تزئینی تبدیل می‌شود، پس شکل‌های کلاسیک یا باروک وی به معیارهای تازه‌ای می‌رسد. استفاده‌ی او از مواد اولیه نیز کارکرد آنان را پنهان می‌سازد. گچ وسیله‌ای برای «شکل‌های استاندارد ایده‌آل» او (که به خودی خود توصیفی بامزه است) محسوب می‌شود و از آجرهای پلاستیکی برای ساختن **قطعه‌ی معماری** (۱۹۸۴) استفاده می‌کند. ستون لرزان از آجرهای چسبیده به هم که سرستون‌های کلاسیک هم دارد، به‌شکل نامتناسبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. الینگتون اطمینان دارد که مخاطبش می‌داند که از نظر خالق اثر، زبان کلاسیکی که به کار می‌گیرد مرده است.

سای تومبلی عمدتاً در مقام نقاش شهرت دارد تا مجسمه‌ساز. این آمریکایی سی سال است که در رم زندگی می‌کند. او در نقاشی‌های پیچیده و خط‌خطی از واژه‌هایی استفاده می‌کند که به ما اطمینان دهد در سرزمینی عرفانی قرار داریم. شاید مجسمه‌های او که طنین عرفانی یا باستانی گذشته را دارند کم‌تر معروف‌اند، از جمله بادبزنی از برگ درخت نخل یا سازه‌ی فایبرگلاس.

گرچه علایق اولیه‌ی آرنالدو پمودورو، هنرمند ایتالیایی، در جهت تکنولوژی است، وی میراث خود را در **سه ستون** (۱۹۶۹) زنده می‌کند که به‌طور مجرد با طلا، نقره و فولاد ساخته شده است. دو اثر نخستین او کمابیش به دوران باستانی اشاره دارند. ستون نقره‌ای او اشاره‌ای مشخص به ستون تروایی دارد در حالی که ستون فولادی مشخصاً نمایانگر تکنولوژی پیشرفته است.

ماریو روسی هم در نقاشی‌ها و مجسمه‌هایش از مراجع کلاسیک استفاده می‌کند. وی غالباً برای طراحی‌ها و نقاشی‌هایش از تصویر مجسمه‌های باستانی الهام می‌گیرد. او در مجسمه‌هایش از ستون آیونیایی در معماری یونانی استفاده می‌کند، مثلاً در پدیده‌ی ۱۸۷۰ (۱۹۷۶) شمعی قطور کار می‌گذارد و بلافاصله آن را به‌صورت قطعه‌ای از اثاثیه‌ی کلیسا تغییر شکل می‌دهد. وی این مفهوم را با قرار دادن ستون بر درختی واژگون تغییر

می‌دهد، پس این ستون نیز حکم تنه‌ی درخت را پیدا می‌کند.

همچنین عده‌ای از مجسمه‌سازان از تصویرپردازی معروف و عمدتاً مربوط بـه درشکـه‌سواری اسـتفاده می‌کنند که اندکی تغییر یافته یا معدود عناصری به آن افزود شده است. چه چیزی می‌توانـد کسـالت‌بارتر از مجسمه‌ی گچی ونوس، همچون نمونه‌هایی باشد که در ابعاد مختلف به انبوه توریست‌ها فروخته مـی‌شود؟ حدود سی سال پیش طی دوران هنر فقیرانه[1] میکل آنجلو پیستولتو در اثرش، **ونوس ژنده‌پوش**، که در آن الهه‌ی زیبایی از بیننده روی برمی‌گرداند و به انبوهی از لباس‌های ژنده می‌نگرد، به‌طور نمادین تضاد بین زندگی مجلل و لوس آدم‌های زیبا و آنهایی را نشان می‌دهد که در حاشیه‌ی جامعه زندگی می‌کنند. او در حکم نـماد ابـداً قدرتش را از دست نداده و بی‌تردید در بیان هنری بسیاری از هنرمندان به‌روش‌های گوناگون مورد استفاده قرار گرفته است. در ۱۹۸۷ جان همیلتون بالاخره قالبی گچی از ونوس دمدیچی گرفت که نوار ابریشمی سرخی دور گردنش قرار داشت ــ اشاره‌ای به وحشت انقلابی در ۱۷۹۴ زمانی که زنان فرانسوی به یاد دوستان و اقوامی که به زیر تیغ گیوتین رفته بودند، نوارهایی از ابریشم سرخ برگردن می‌آویختند. این عنصر باریک یک بار دیگر بُعد تاریخی جدیدی می‌یابد، گذشته‌ی نه‌چندان دور و دوران باستان با هم تلاقی می‌کنند.

شاید ساده‌ترین تفکر درباره‌ی کلاسیسیسم، ساده‌سازی نـظام‌یافته بـاشد ــ مسـیری کـه مـینی‌مالیست‌ها خصوصاً در آمریکا دنبال کردند. سُل لویت هم از نظر عظمتِ نقاشی‌های دیواری و هم از نظر پیکربندی‌های هندسیِ مجسمه‌هایش nom pareil این گروه است. طرح‌های سلسله‌ای او در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ساختاری‌های قطعه‌ای او در دهه‌ی ۱۹۷۰ از نظر مفهوم مرتبط با معماری‌اند، در حالی که **مکعب‌های باز ناقص** دراواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ چنان که از عنوان‌شان برمی‌آید، کاملاً هندسی‌اند گرچه به‌دلیل فقدان منطق گاهی گیج‌کننده‌اند. او گفته است: «بایست به‌طور مطلق و منطقی افکار غیر منطقی را دنبال کرد». البته این موضوع چندان قابل درک نیست.

نام دانلد جاد غالباً با لویت پیوند خورده ولی به‌رغم علاقه‌ی یکسان او بـه سـاختارهای قـطعه‌ای، آثـار بی‌عنوان او مجال کم‌تری برای تحلیل ساختاری می‌دهند و عمدتاً در شکل خود محصور شده‌اند. از جـمله مکعبی که انتهای آن باز شده و در ۱۹۶۹ با آلومینیوم آندی و پلکسی‌گلاس بنفش ساخته شده است. همچنین جعبه‌ای مسی که بالایش باز و داخلش با لاک قرمز جلا خورده (۱۹۷۳)، علاوه بر آن که اسرارآمیز است بسیار زیباست ــ واژه‌ای که شاید جاد آن را ستایش‌آمیز نداند.

شاید منتقدان جاد ادعا کنند که وی هنرمندی صرفاً با یک ایده است، و آن این که تـمام مـجسمه‌هایش جایگشت‌های واحدهای مشابه‌اند. در قاطعیت آرامش‌بخش آثار کارل آندره نکته‌ای مسلماً کلاسیک وجـود دارد. **مجموعه مشابهات** (۸-۱) هریک متشکل از ۱۲۰ آجر نسوز است که به‌نحوی متفاوت چیده شده‌اند و مانند قطعاتی که در چهارگوش‌های ساخته شده با فلزات مختلف قرار گرفته‌اند، حس آرامش بروز می‌دهند. آثاری که از دوران ماقبل تاریخ سخن می‌گویند، مجسمه‌های درخت سدر سرخ (۱۹۸۱)، شیار و دروازه دوزخ هستند که شکل‌های هیربدانه و معماری آزاد آنها چیزی در مایه‌های عظمت دروازه شیر در میسنا یا دیوارهای بزرگ Tyrins است.

ادواردو چیلیدا که اکنون شصت‌واندی سال دارد، طی سال‌های اخیر به سبکی از کلاسیسیسم ملایم رسیده است. چیلیدا که همواره جـوشکار بـوده و هـرگز حکـاک یـا قـالب‌ساز نـبوده، در دهـه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰

پیکربندی‌هایی کاملاً انتزاعی ساخت که حسی از تشویش سرکوب شده بروز می‌دهند. در دهه‌ی ۱۹۸۰ مجسمه‌های او بزرگ‌تر شد، گر چه برخی از آنان به اخلاقیات توجه دارند، از بینش ژرفی برخوردارند که بیانگر پذیرش تحولات و فرصت‌های این زندگی گذرا هستند. او در **سنگ آگاممنون** (۱۹۸۲) که از فولاد ساخته شده و به شکل وجهی قوسی است که در آن فضایی دالبری احتمالاً یک سپر یا نقاب ایجاد شده که یادآور واژه‌های شورانگیز هاینریش اشلیمان، هنگام کاوش خرابه‌های میسنا است: «امروز به چهره‌ی آگاممنون نگریستم.» **سنگی برای یک دوست** (۱۹۸۷) شکلی ساده از یک بالش ژاپنی دارد که بسیار بزرگ شده و شاید الگویی برای آرامش ابدی است.

آلیس آیکاک آمریکایی جوانی است که ساختارهای فوق‌العاده‌ی او براساس نمونه‌های اولیه‌ی علمی ساخته شده که وی آنها را به‌روشی متغیر ساخته و پرداخته است. اینها درست مانند ماشین‌های ژان تینگولی، مجسمه‌ساز فرانسوی، که از هر نوع منطقی سر باز می‌زنند، نوعی بی‌منطقی آشکار نشان می‌دهند، اما در حکم نقطه‌ی شروع بزرگی در معماری‌اند که وی عامدانه می‌خواهد ساخت‌شکنی‌شان کند. وی از عناوین حماسی از قبیل ماشینی که جهان را می‌سازد (۱۹۷۹) استفاده می‌کند:

سازه‌ی چوبی عظیمی که شبیه به زیردریایی است و می‌توان البته به دشواری وارد آن شد. اثری که به کلاسیسیسم حتی صرفاً به‌خاطر عنوانش ماشین معجزه‌گر در باغ (برج باد، ۱۹۸۱) نزدیک‌تر است، شامل رسانه‌های مختلف از جمله زنگ‌ها، آنتن و سیستم لوله‌ی سایکلوترون برای ارسال ارتعاشات است. به‌گمانم برج باد او بیشتر به تکنولوژی مدرن مرتبط است تا بنایی متعلق به یک قرن پیش از میلاد مسیح که در آتن قرار دارد. البته تا حدی دقت شکل‌گرایانه‌ای در کار است که امکان چنین قیاسی را می‌دهد.

بینشی رمانتیک

جان پایپر در مقاله‌اش «هنرمندان رمانتیک انگلیسی»، که در مجموعه‌ی جنبه‌های زندگی انگلیسی توسط انتشارات کالینز در ۱۹۴۷ منتشر شد، نوشت: «هنر رمانتیک ... ماحصل بینشی است که می‌تواند در هرچیز نکته‌ی دلالت‌گری بیابد که فراسوی دلالت عادی قرار دارد: چیزی که به نظر می‌آید در یک لحظه کل دنیا را دربر می‌گیرد. تفاسیری درباره زندگی یا تجربه که علاوه بر تفسیر ظواهر ارائه می‌شود.»

همان سال جفری گریگسون نوشت: «هنرمندان رمانتیک در تمام کشورها گرایش دارند تا نسبت به هنرشان احساسی و غیر متفکرانه باشند، این که هنرشان را با مذهب تلفیق کنند، مذهبی که غالباً از نوع شخصی، غیرمتعصبانه و عرفانی است.» پس از چهل‌سال بیانیه‌ی پایپر همچنان معتبر است، اما به نظر می‌آید که گفته‌های گریگسون به‌نحو ناامیدکننده‌ای قدیمی شده و در دام دوران نئورمانتیک افتاده که وی یکی از شارحان پیشگام آن است. هنرمندان به‌استثناء آنهایی که نوپا یا «بیگانه»اند، غیر متفکر نیستند و واژه‌ی پرشور در موردشان مصداق بیشتری دارد. به نظر می‌رسد که مذهب اکنون و بعدها، ولو به طور شخصی، غیرمتعصبانه و عرفانی همچنان اعتبار دارد.

فرانچسکو کلِمِنته در ناپل به دنیا آمد، گرچه وی اکنون اوقاتش را در رم، نیویورک و مدرس می‌گذراند، ارتباط معنوی خود را با گذشته حفظ کرده است، گذشته‌ای که در ذات ایتالیایی‌های جنوبی است. از یک طرف

پمپئی و هرکولانوم به‌نحوی گریزناپذیر حضور دارند و دائماً تمدن باستان را یادآور می‌شوند، و از طرف دیگر کلیساهایی با فضاهای داخلی تاریک و نقاشی‌های قدیسین و شهدا دیده می‌شوند. هنگامی که کارا واجو، پس از کشتن مردی حین درگیری مجبور به فرار از رم شد، مدتی را در ناپل گذراند و در همین جاست که وی آذین محراب بزرگ کلیسای پیومونته دلا میزریکوردیا را نقاشی کرد که هفت رحمت خداوندی را نشان می‌دهد.

کلمنته دانش شمایل‌نگاری هندی را با خاطرات فولکلوریک هنر پیش از مسیحیت و هنر رنسانس نئوپلیتن و علاقه به نظام‌های متافیزیک درهم می‌آمیزد. مرکز نقل آثار وی را جسم انسان و خصوصاً جسم خودش تشکیل می‌دهد. در ۱۹۸۳ وی در مدرس با کمک هنرمندان محلی با خمیر کاغذ و گل رس شکل‌های کوچکی پدید آورد که هر کدام ۶۸ سانتی‌متر ارتفاع دارند. تمام شکل‌ها مشابه‌اند و حال و هوایی سوررئالیستی دارند. از هر دو طرف که به آنها نگاه کنید شبیه به هم می‌نمایند و ظاهرشان به‌گونه‌ای است که انگار تازه از گوری زمینی برخاسته‌اند و به بیان جان پاپیر «صرف‌نظر از تفسیر ظواهر تفسیری در مورد زندگی یا تجربه ارائه می‌دهند.»

میمو پالادینو هم در جنوب ایتالیا نزدیک بنه‌ونتو متولد شد و آثارش حسی از قدمتی تعیین‌ناپذیر، مناسک و آیین‌های ماقبل تاریخ دارند که درک معنی‌شان تأمل خاصی می‌طلبد. **شکل محصور** (۱۹۸۳) ارجاعات به مجسمه‌ی مقبره چینی را با اشاراتی به نقاشی دیواری مصری، خصوصاً موجود شبیه به آنوبیس ــ خدای مرگ در مصر باستان ــ تلفیق می‌کند که موذیانه و تملق‌آمیز به شخصی که نشسته است می‌نگرد. شیطان به‌نحو آزاردهنده‌ای حضور دارد. در ۱۹۸۴ پالادینو درگاه برنزی عظیمی با نام جنوب ساخت که خارج از پاویون ایتالیایی در دوسالانه‌ی ونیز (۱۹۸۸) به نمایش گذارده شد. این اثر شخصیت‌های انسانی و حیوانی، دیرک‌ها و تیرک‌ها و آتشی عظیم را نشان می‌دهد. به نظر می‌آید که این اثر نسخه‌ی مدرن پالادینو از **دروازه‌های دوزخ** رودن است. هنرمندان آلمانی همواره به فرهنگ مدیترانه‌ای و طبعاً ایتالیا نظر داشتند، ولی عمدتاً خواسته‌اند که حال و هوایی رمانتیک ـ اسطوره‌ای در آن پدید آورند و کم‌تر به جنبه‌های کلاسیک تمدن‌های گذشته‌ی این فرهنگ توجه داشته‌اند. مارکوس لوپرتس در میلان زندگی و کار کرده است. از آن جا به شرق، یونان و غنای گذشته‌ی فرهنگی آن و نیز به غرب، فرانسه نظر افکنده که باید در آن دوباره رودن را به‌منزله‌ی پدر امکانات نوین مجسمه‌سازی در قرن بیستم قلمداد کرد. چوپانان (۱۹۸۶) به نمونه‌ی اولیه‌ی کلاسیک مجسمه آتیک شش قرن پیش از میلاد مسیح، حامل گوساله نظر دارد که در موزه‌ی آکروپلیس آتن نگه‌داری می‌شود. اما وی این اثر را به شیوه‌ای خشن و عمداً ضدکلاسیک و بیشتر به سیاق **مردی با یک بره** (۱۹۴۳) پیکاسو تأویل کرده است. معنی مجسمه‌ی لوپرتس مبهم است: آیا بره مانند گوساله‌ی آتیک به مسلخ برده می‌شود یا همچون اثر پیکاسو از خطر در امان است؟ چالش رودن در Burgers of clais لوپرتس را برانگیخت تا در ۱۹۸۳ مجموعه‌ی Burgers in Florence را پدید آورد. این اثر متشکل از سرهای نقاشی‌شده‌ی برنزی است که زمخت و در عین حال مضحک جلوه می‌کند و از شاهزاده گرفته تا توریستی مبهوت را نشان می‌دهد. لوپرتس بی‌رحمانه این عناصر را به کار می‌گیرد ولی بی‌تردید تصاویری که بازنمایی می‌کند، متعلق به خود او هستند. در مجسمه‌های دهه‌ی ۱۹۸۰ چشم‌انداز و شکل‌های طبیعی نقش مهمی ایفا کرده‌اند ــ شاید به‌دلیل علاقه‌ی فزاینده به محیط و آگاهی نسبت به وضعیت منابع خطرناک جهان. فعالیت‌های ریچارد لانگ شکل‌های مختلف دارد، اما تمام آنها به‌دنبال یک هدف‌اند: هم‌ذات‌پنداری با منظره که گهگاه به گذراترین روش انجام می‌شود و ثبت آن. لانگ گام‌های

بلندی برمی‌دارد، گاهی نزدیک‌تر به خانه‌اش در دارتمور به ایرلند می‌رود و در سایر موارد به نقاط دوردستی چون آمریکای جنوبی و نپال می‌رسد. او همواره مسافرتش را با دقت روی نقشه ثبت می‌کند، در نقاط گوناگون توقف به‌آرامی منظره را می‌آراید، سنگ چین می‌سازد یا مسیری را در دشتی از گل‌های مینا می‌پیماید. وی از تمام این «مداخلات» خود عکس برمی‌دارد و می‌داند که پس از رفتنش طبیعت خود را باز می‌یابد و تمام نشانه‌های حضور انسان را می‌زداید. لانگ درنمایشگاه خود نقشه‌ها و عکس‌ها را با چند عبارت خردمندانه نمایش می‌دهد، در خالی که بر کف دایره یا خطی از سنگ لوح، نقره یا چوب وجود دارد. وجود این اشیاء طبیعی بسیار نیرومند است و نشان می‌دهد که هنرمند کجا را پیموده است. قطعات کف غالباً با آثار دست او بر دیوار توأم می‌شود که همان گل رُس رودخانه‌ی آوِن نزدیکِ محل زندگی او است. بدین‌ترتیب نوعی ماندورلا یا دایه‌ی مقدس ایجاد می‌کند. دیوید نش هم برای تهیه‌ی مواد و نیز الهام کاملاً متکی بر طبیعت است. او در منطقه‌ای دور در شمال وِلز زندگی می‌کند و برای ساختن مجسمه‌هایش اساساً از چوب استفاده می‌کند. او نیز به ملایم‌ترین شیوه در طبیعت «مداخله می‌کند» و درخت‌ها را به هم می‌بندد یا پیوند می‌زند. بدین‌ترتیب تدریجاً طرحی مجسمه‌ای را شکل می‌دهد یا گرداله‌ای (boulder) را در جویباری کوهستانی قرار می‌دهد که جریان آب آن را جا به جا یا فرسوده می‌کند. نش هرگز درخت زنده‌ای را قطع نمی‌کند. او فقط از درخت‌های از بین رفته یا قطع شده برای ساختن مجسمه‌هایش استفاده می‌کند. از نظر وی اصل رشد مهم است و بسیاری از آثارش مدت‌ها پس از ساخته شدن همچنان دچار تحول، شکاف و انبساط می‌شوند. او در یکی از مجموعه‌هایش با استفاده از مواد مختلف اجاق‌هایی ساخت و آنها را در عکس ثبت کرد. اجاق‌های سرامیکی و چوبی او به‌صورت پوسته باقی ماند، اما چنان که انتظار می‌رود، اجاق یخی آب شد.

ولفگانگ لایب از مواد پایه‌ی ارگانیک و شکننده مانند شیر، گرده و برنج استفاده می‌کند از نظر او تمام اینها مملو از نمادند و از نیرویی برخوردارند که وی می‌گوید شخصاً قادر به ایجاد آن نبوده است. خانه‌های برنجی وی که بر کف زمین قرار دارند، ساختارهای چوبی پوشیده از فلزند که حفره‌ای کوچک و مدور دارند و تا حد اشباع با برنج پر شده‌اند. لایب می‌گوید: «اینها شکل خانه و نیز صندوقچه‌ی متبرکاتِ قرون وسطی یا مقبره‌ی مسلمانان را دارند که استخوان‌های قدیسین را در خود جای داده است»، و همچنین تفسیری آشکار از میلیون‌ها گرسنه‌ی جهان ارائه می‌دهند. در ۱۹۷۷ لایب نخستین اثر گرده‌ای خود را ساخت. وی از اواسط فوریه در علف‌زارها و جنگل‌های اطراف استودیو خود به جمع‌آوری گرده پرداخت، آنها را در پارچ‌های کوچکی قرار داد و انواع گل‌ها را جدا کرد. او می‌گوید: «گرده رنگ‌های فوق‌العاده‌ای دارد که هرگز نمی‌توانید آن را نقاشی کنید.» این مجموعه‌ها بسیار زیبا هستند که البته خود لایب هم به چنین هدفی اعتراف می‌کند؛ اما این گله هم وجود دارد که تعدادی از زنبورها را از گرده محروم کرده است.

ژاپنی‌ها به‌طور سنتی چوب را ماده‌ای مقدس انگاشته‌اند که دارای خصوصیات جادویی است. چنان که در واقع بسیاری از مجسمه‌های بودا در معابد آنها عمدتاً با چوب تراشیده شده‌اند، نه این که قالب فلزی داشته‌اند. هنرمندان معاصر این سنت تراش چوب را ادامه داده‌اند. شیجیو تویا از قطعات چوبی که با اره یا تبر ساخته برای ایجاد شکاف‌های متقاطع استفاده می‌کند. سپس این سطح شکاف خورده و دندانه‌دار را با گچ پاریس یا رنگ مایه می‌پوشاند.

گستره‌ی کوه‌ها (۱۹۸۵)، اثر تویا، مجموعه‌ای از این گرداله‌های شکاف‌خورده، چوبی و رنگی است که بر پایه‌ای چوبی، دایره‌وار و مخطط قرار دارد و به‌خودی خود مقطعی از تنه‌ی یک درخت است. کیفیت مادی چوب مهم‌تر از چیزهایی است که تداعی می‌کند. در این زمینه جالب است که در ونیز، در پاویون ژاپنی مجسمه‌ای از فیلیپ کینگ با نام **shojun** (۱۹۸۸) وجود دارد که قطعات بزرگی از چوب را در چارچوب فلزی باز گنجانده است. در این اثر نیرومند تصور عمومی غربی‌ها در مورد جنگجوی ژاپنی نمود دارد.

جوزپه پنونه هنرمندی است که درختان زنده را با شکل‌هایی از پوست درخت یا قالب برنزی می‌سازد. تمام اینها از ظرف سفالی سر بر می‌آورند. نتیجه‌ی کار وجود گیاهان فراوان و شکل‌های تحریف شده‌ای است که بی‌تردید زیبا می‌نماید.

در رمانتیسیسم راز و شاید ابهامی خاص، در شکل یا محتوا، به‌صورت دوگانه‌ای وجود دارد که در ماهیت این گرایش نهفته است. شکل‌های ریچارد دیکان مجال تأویل‌های متعددی را می‌دهد که برخی از آنان منابع ادبی دارند، که در عنوان‌شان هم دیده می‌شود. **Falling an Deafears** (۱۹۸۴) که با فولاد گالوانیزه و کرباس ساخته شده، داستان اولیس را باز می‌گوید که گوش‌های افردش را با موم پر می‌کند و خود را با طناب به دکل می‌بندد تا با آواز سیون‌ها اغوا نشود. برای آنها که گوش دارند، شماره ۲ (۱۹۸۳) علاوه بر مرجع انجیلی‌اش، با الهام از «سونات اورفه»، اثر ریلکه به اسطوره‌ی اورفه نیز ارجاع می‌دهد. این شکل‌های چوبی، پیچیده، و چندلایه را می‌توان در حکم گوش داخلی، یا دیگر اعضای بدن استنباط کرد؛ یا کل پیکربندی را می‌توان پرنده‌ای در حال لانه‌سازی، یا از آن مناسب‌تر، چنگ ــ ساز اورفه که نماد رمانتیک خلاقیت است ــ دانست.

رمز و راز یکی از عناصر مکمل مجسمه‌های آلیسون و یلدینگ نیز هست. این مجسمه‌ها در مقابل هر تلاشی برای تأویل مقاومت می‌کنند. آثار او به زنانگی می‌پردازند که نه به فمینیسم بلکه عمدتاً به زن بودن توجه دارند. بخش عمده‌ای از آثارش به محدودیت یا محافظت می‌پردازد: شکل بزرگ‌تر شکلی کوچک‌تر را می‌پوشاند یا در بر می‌گیرد ــ همچون مجسمه‌ی **دو شکل** (۱۹۳۴)، اثر هنری مور که از چوب ساخته شده است. خود مور گفته که می‌توان این دو را مادر و فرزند قلمداد کرد (موزه‌ی هنرهای زیبا، نیویورک) و شکل بزرگ‌تر کوچک‌تر را محافظت می‌کند. در **خمیدگی‌ها** (۱۹۸۶) در برگرفتن آشکارتر است. این قطعه سنگ توخالی از یک طرف برش خورده و در انتها قوس باریکی دارد. اگر وسوسه‌ی جست‌وجوی آثاری مشابه را داشته باشیم، می‌توانیم شباهتی از حیث شکل بین **Madona del pal** اثر پی‌یرو دلا فرانچسکا، که در نمازخانه‌ای کوچک نزدیک آرزو قرار دارد، و بین این اثر و **خمیدگی‌ها** تصور کنیم. در اثر «فرانچسکا» فرشتگان پرده را تقسیم می‌کنند تا حضرت مریم باردار را نشان دهند. ولدینگ در **شوکران ۳** (۱۹۸۶) علاقه‌ی خود را به کیمیاگری نشان می‌دهد که با آهک، شوکران، سرب، موم زنبور عسل، رنگ‌مایه و رنگ‌دانه ساخته شده است. این اثر به‌شدت تداعی‌گر است. شکل ظرف مانند عنصر بالا مواد سمی را در خود گنجانده است و حس شر بر فضا غالب است.

مجسمه‌های شیرازه هوشیاری در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ زیاگونه و کهن الگووارند. این مجسمه‌ها از کاه‌گل ساخته شده و روی آرماتورهای چوبی قالب‌گیری شده‌اند. **بشنو از نی چون حکایت می‌کند** (۱۹۸۲) که در نمایشگاه سرپنتین ۱۹۸۴ به نمایش درآمد، مرکب از پنج عنصر متمایز جانورگونه در انواع شکل‌هایی است که با الهام از افسانه‌ای فارسی تداعی می‌کنند، از انسان گرفته تا دایناسور، از آن به بعد آثار وی به‌نحوی عامدانه

انتزاعی‌تر و معماری‌وارتر شده‌اند. بازتاب (۱۹۸۵) مرکب از صفحات تخت و گوشه‌هایی با زاویه تیز است، با وجود این گسترش افقی یافته و عناصر را نگه می‌دارد، تلویحاً شکلی کوچک‌شونده را نشان می‌دهد که سر و زانوهایش به طرف بالا تمایل دارند. دندانه‌ها نوعی شاعرانگی یا ریتم موزون دارند. او می‌گوید: این آثار در مورد تجزیه‌ی کل هستند ــ بازتاب‌هایی وجود دارد ولی هیچ چیز کل نیست». هدف از این اثر بیان امور غیرمادی به‌صورت تصویری است. لوچیانو فابرو جادوگر است. او یکی از اعضای گروه «هنر فقیرانه» محسوب می‌شود و طیف گسترده‌ای از مواد را برای ایجاد این دگردیسی‌ها به کار می‌گیرد. وی در نمایشگاه Rose ۱۹۸۸ ردیفی از تخم مرغ‌های سفید ایجاد کرد (لازم بود تمام آنها سفید باشند)، که هم شکل کامل و هم تولد جهان را بازنمایی کرد. در ۱۹۸۶ وی در نمایشگاه **سایه فرو می‌افتد**، در نگارخانه‌ی هیوارد با یکی از آثارش به‌نام **شمایل‌نگاری** حضور یافت که گرچه متعلق به ۱۹۷۵ است، می‌توان به‌نحوی توجیه‌پذیر آن را بر زمینه‌ی علایق پایدار او در دهه‌ی ۱۹۸۰ ملاحظه کرد. این اثر شامل میزی چوبی است که با سفره‌ی رومیزی کتانی و بی‌نظیری پوشیده شده و بر آن ظروف شفافی قرار دارد که هریک تا سطح مشخصی محتوی آب و یک شیء شیشه‌ای است. هر یک از اینها طنین گوناگونی دارد که واضح‌ترین‌شان شبیه به **شام آخر** است ــ البته پس از آن که حواریون میز را ترک گفته‌اند. رده‌بندی دیگری هم وجود دارد که می‌توان آن را نیز رمانتیک دانست، گرچه شاید برخی آن را ناخوشایند قلمداد کنند. از نظر من این مجسمه‌ها که به ویرانی زمین از درون می‌پردازند به‌شیوه‌ی نقاشی‌های آخرالزمانی جان مارتین از تحولاتِ کیهانیِ رمانتیک‌اند، مانند روز عظیم **خشم او** یا **نابودی سودم و عموره** که بی‌چون و چرا رمانتیک‌اند.

تونی کِرَگ نماینده‌ی انگلستان در دوسالانه‌ی ونیز ۱۹۸۸ همواره آگاهی اجتماعی‌اش را نشان داده، اما بینش او طی سال‌های اخیر تلخ شده است. وی از اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ از آت‌واشغال‌های شهری، مانند قطعات دورافتاده، اشیاء پلاستیکی و چوبی ــ که مدت‌ها از عمر مفیدشان گذشته ــ استفاده می‌کند تا مجسمه‌هایی بسازد که اضطرابش را نسبت به آینده‌ی نژاد انسان در محیط ساخته‌ی انسان بیان کند. کِرَگ مدت کوتاهی به‌عنوان تکنیسین آزمایشگاه کار کرد، اما این کار در او علاقه‌ای وسوسه‌آمیز نسبت به شیمی پدید آورد. یکی از تأثیرگذارترین آثار وی در ونیز مجسمه‌ای سه‌بخشی با نام در ساوانا (۱۹۸۸) بود. سه گلدان بزرگ که هریک براساس شکل‌های آزمایشگاهی یا مهندسی ساخته شده‌اند، شکل‌های انسانی و حیوانی را بازنمایی می‌کنند و به‌نحوی سازش‌ناپذیر، غیر قابل تشخیص‌اند. کرگ به وضوح می‌بیند و صداقت‌اش وی را وا می‌دارد تا پیامبر نابودی باشد.

انزو کوچی همراه با کِلِمنته و پالادیائو دغدغه‌ی گذشته‌ی افسانه‌ای و اسطوره‌ای ایتالیا را دارد. در **نقاشی‌ای که دریا را می‌خراشد** (۱۹۸۳)، آسمانی طوفانی و دریایی پرتلاطم زمینه‌ی کشتی سیاهی هستند که در افق آهسته پیش می‌رود. تکه‌چوب‌هایی که به سر چسبیده‌اند، حکم چوب‌های شناور بر آب را دارند که ممکن است از یک کشتی غرق شده به جا مانده باشد. شاید کشتی نیز ناوچه‌ای جنگی یا تداعی‌گر کشتی دانته باشد که رودخانه‌ی مرگ را می‌پیماید. جمجمه‌ها که معمولاً در آثار کوچی دیده می‌شوند، با حالتی دلهره‌آمیز در دریا بالا و پایین می‌روند. مجسمه‌ی کاملاً نومیدانه‌ی **نقاشی‌ها با ترس از زمین زندگی می‌کنند** (۱۹۸۳) تنه‌ی درخت منفجرشده‌ای است که به‌تنهایی وسط چشم‌اندازی ویران‌شده به چشم می‌خورد. هیچ جان‌داری زنده نمانده و

زمینِ سوخته چنان به نظر می‌رسد که دیگر شکوفا نخواهد شد. مجسمه‌های کوچی با تمام وجود می‌گویند: این پایان کار است.

تشخیص رمانتیسم در ادبیات موسیقی یا نقاشی آسان‌تر از مجسمه‌سازی است ولی استعاره و تمثیل با تلفیقی از گذشته جزو مواد تشکیل‌دهنده‌ی رمانتیسیسم معاصرند که ریطوریقا (معانی و بیان) را به نفع معادل شاعرانه کنار می‌گذارند.

کثرت‌گرایی و صحنه‌ی بین‌المللی

در ۱۹۸۸ مرکز هنری واکر در مینیاپلیس نمایشگاهی با عنوان مجسمه‌سازی ،درون ـ بیرون برپا کرد که چهار رهیافت مهم در هنر مجسمه‌سازی اخیر آمریکا را مورد بررسی قرار داد: شکل نمایی (با ارجاع به جسم انسان و نیز توصیف اشیاء قابل تشخیص)؛ انتزاع سازمان‌یافته (ارجاع به شکل‌ها و روندهای طبیعی)؛ اشیاء تغییر شکل یافته (فرایندها و تلفیق و/یا جرح و تعدیل اشیاء واقعی)؛ انتزاع معماری (اشاره به معماری و فرایندهای ساختن). این تکثرگرایی منحصر به آمریکا نیست. می‌توانیم بحث را گسترش دهیم و مجسمه‌سازان انگلیسی و اروپایی را با ارجاع خاص به نمایشگاه آب‌های پرستاره در نگارخانه‌ی تیت لیورپول در کنار آمریکایی‌ها قرار دهیم.

شاید ارائه‌ی آثار قابل قبول در عرصه‌ی شکل نمایی از همه دشوارتر باشد. پرداختن به هیکل انسان از جنبه‌ی نظری به واقعیت آشنا نزدیک‌تر می‌نماید ولی مسئله‌ی یک‌نواختی و سطحی‌بودن را در پی دارد، مسئله‌ای که هنرمندانی چون جان دی آندریا، والتر سیگال و دوان هنسون با دقت و زحمت از آن گریخته‌اند، مجسمه‌سازانی که واقعاً پیکر انسان را بازسازی می‌کنند، اما با تغییر و تحولاتی که زمینه‌ی آن را دگرگون می‌سازد. در انگلستان مجسمه‌سازی که مستقیماً به جسم انسان می‌پردازد، آنتونی گورملی است. پرداخت او بسیار دقیق است زیرا جسمی که دست‌مایه قرار می‌دهد، جسم خود اوست و شخصی که نقش مدل را عهده‌دار است همسر اوست. نکته‌ی کنایه‌آمیز آن که بیش از صد سال پیش رودن به‌دلیل الگوبرداری از زندگی در عصر برنز متهم و (به‌نحوی ناعادلانه) محکوم شد ــ روندی که در آن زمان تقلب به حساب می‌آمد. بدن گورملی در Ca change با گچ قالب‌گیری شد، و دوباره در موقعیتی مناسب سرهم‌بندی و با سرب پوشانده شده است. این ماده بی‌حرکت مجسمه را از جنبه‌ی استعاری و نیز واقعی سنگین می‌سازد. سر بی حالت و دست و پاهای نامشخص شکل‌های او را مملو از رمز و راز می‌کند و او برای تصویرکردن تولد غالباً حالت جنینی به خود می‌گیرد. بحث برانگیزترین و انتقادشده‌ترین مجسمه‌ی او پیکر یانوس در دیوارهای دِرِی است. او با نگاه به دو طرف می‌خواهد از هرسو امید ایجاد کند.

پیتر شلتون نقاط مشترکی با گورملی دارد، حداقل به دلیل آن که قطعات آناتومیک عجیبی در قالب فلز می‌سازد که عمدتاً براساس بدن خود او شکل گرفته است. وی این پوست‌ها یا پوسته‌ها را «معماری سخت‌فشرده» توصیف می‌کند و مانند گورملی با مدل قراردادن خود می‌خواهد تمایزات سنتی بین ذهن و جسم را از بین ببرد.

ترجمان جودیت شی از سایکلادیک یا مجسمه‌های کلاسیک یونانی به‌شدت شکل‌نمایانه ولی شاد تواماً

تشویش‌برانگیز است. پیکر تنه‌های برنزی او بدون سر و دست هستند، و نمی‌توانند فکر یا عمل کنند و قربانی خشونتی ناشناخته‌اند. این مجسمه‌ها صرف نظر از طنین کلاسیک خود شبیه مانکن‌های پشت ویترین‌اند که بازتاب فعالیت اولیه‌ی شیء در طراحی مدل لباس است. Che Cosa Dice? (۱۹۸۶) طرح پیکر زنی خرقه‌پوش است و در گوشه‌ای قرار گرفته که تکیه‌گاهش ستونی از درخت بلوط است. این مجسمه شباهت‌های بی‌چون و چرایی با مسیح هنگام حمل صلیب دارد که به‌دلیل مؤنث‌بودنش با یکی از تمثال‌های حضرت مریم یا سن ورونیکا پیوند می‌یابد. آن مرد و آن زن (۱۹۸۴) حال و هوای کاملاً متفاوتی دارد ولی همچنان فضایی از ناامیدی نمود می‌دهد. جسم بدون دست زن آشکارا در چیزی شبیه کفن پوشانده شده و پالتویی مردانه آن را در بر گرفته است. آشکار بودن تصویر هم‌فکری را در مورد پوشش یا حمایت نفی می‌کند.

انتزاع سازمان‌یافته عرصه‌ی گسترده‌ای را می‌پوشاند و شکل‌های فراوانی می‌یابد، غالباً شکل‌هایی را نمود می‌دهد که فوراً در طبیعت قابل تشخیص‌اند. والتر لوپ عملاً شکل‌های برگرفته از طبیعت را بازسازی می‌کند. او برای ساختن Killer Hill CW (۱۹۸۵) ورقه‌های سنگینی از آلومینیوم را روی صخره و درخت‌ها قرار داد و آن‌قدر کوبید تا اثرات شکل‌های تحتانی آشکار شد. عظمت آنها این احساس را ایجاد می‌کند که می‌توان از تپه بالا رفت و به درختان تکیه داد. گوشه‌ای از واقعیت از زمینه‌ی خود جدا شده و به‌صورت شکلی انتزاعی در نگارخانه‌ی هنر به نمایش گذارده می‌شود ــ شکلی که پایداری طبیعت را در مواجهه با ناپایداری زندگی انسان نشان می‌دهد. جین هایستان نیز شکل‌هایی را به کار می‌گیرد که مستقیماً از طبیعت برگزیده است. نخل ۱۱ (۱۹۸۶) شباهت و رابطه‌ای با درخت نخلی از رشد باز داشته شده دارد، اما در عین حال شباهت بیشتری به فرچه‌ی ریش‌تراشی یا قضیب بزرگی نشان می‌دهد.

مارتین پریر نیز به شکل‌هایی علاقه دارد که یادآور همتاهای خود در طبیعت‌اند، مثلاً همچون لوب به درختان و صخره‌ها علاقه نشان می‌دهد، ولی اساساً شکل‌های آنها را به جای تغییر شکل، ساده‌سازی می‌کند. به‌علاوه پریر متأثر از اشیاء فرهنگ‌های چادرنشینی است از قبیل سفالگری، حصیربافی، جواهرسازی و معماری قابل حمل. شاید علت این امر دوران خدمت او در «سپاه صلح» در آفریقا باشد. Nobless O (۱۹۸۷) از سه قسمت از چوب سدر قرمز ساخته و با رنگ آلومینیم روکش شده و انتهایش نقطه‌ای شبیه به کلاه جادوگر است که می‌توان آن را به‌منزله‌ی بنای مدور و گنبدی تایلندی تعبیر کرد. شکل‌های جان نیومن ترکیبی از مضامین مکانیکی و ارگانیک‌اند. او نیز مانند پریر از عناوین رمزآلود و بامزه خوشش می‌آید. صدای زنگ (۱۹۸۷) در قالب ساخته از آلومینیم (این ساخته شامل صفحات پیچ‌دار و خمیده‌ی فلز است) تا حدی به شکل یک زنگ اشاره دارد، ولی عناصر دیگری با حفره‌های مبهم نیز در آن وجود دارند که از دلالت‌های ضمنی جسمانی برخوردارند.

شکل‌های مرموز آنیش کاپور با رنگ‌های اصلی درخشان در آنِ واحد معماری واروتیسم را تلفیق می‌سازند. پایه‌ی آنها از شکل‌هایی است که با چوب ساخته و با رنگ‌دانه‌ی خالصی جلا خورده که در اطراف آن پخش شده است. شکل‌های مشبک قرمز مثلاً در آماده جشن، من کوهستانی باگل‌های قرمز کشف کردم (۱۹۸۱)، با یک جفت بیضی طویل پوشانده شده که در سطح بالایی آن حفره‌هایی دیده می‌شود. هزارنام ارجاعی مستقیم به ریشه‌های هندی کاپور دارد و می‌توان آن را کالی، الهه‌ی هندی، دانست که تصویرش غالباً در معابد هندی

حکاکی شده است.

در مجسمه‌های فایبرگلاس و رزینی تام باتر هم شکل‌های برگرفته از گیاه دیده می‌شود، ولی اشاره‌ی او عمدتاً به زندگی زیر دریا و نه زندگی زمینی است. در مجسمه‌ای مانند اس سی شکل‌های شفاف در گیاهان زیر دریا را بیان می‌کند که به‌آرامی در جریان آب تکان می‌خورند. دی دی (۱۹۸۲) که در نمایشگاه موزه‌ی هنر متروپولیتن نیویورک با عنوان دهه‌ی ۱۹۸۰: نسل جدید عرضه شد، اثر دیگری است که ردیف‌های دندانی دارد و انسان را در وضعیتی قرار می‌دهد که ذهنیت کوسه یا نهنگ قاتل را بفهمد. اخیراً باتر ساختارهای معماری نیمه‌شفافی چون در غل و زنجیر (۱۹۸۶) با فایبرگلاس، رزین و چوب افرا ساخته که بست اصلی آن لایه‌ای نازک از روکش چوب را در بر گرفته است.

شاید بحث درباره‌ی اشیاء تغییر شکل یافته گسترده‌ترین طیف ممکن را دربر گیرد. روند هنر به‌خودی خود تغییر شکل است و تنها پرسش ممکن این است که شیء تا چه حد تغییر شکل داده است. اگر صریح‌ترین وسایل تغییر شکل را در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که مطابق با مفهوم سوررئالیستی حذف شیء از زمینه‌اش است. به نظر می‌آید که ساز پیانو را نمی‌توان واژگون کرد اما این دو نمونه را در نظر بگیرد: اولی مار مار از سوراخ بیرون بیا وگرنه مثل دُغال سیاهت می‌کنم (۱۹۸۷) با پلی‌استیرن، چوب، کائوچو و فایبرگلاس ساخته شده است. در این اثر پیانوی بزرگ به یک طرف قرار گرفته، پایه‌هایش در هواست و به‌نحوی غم‌انگیز موقعیت ناموقری دارد، درست مانند یک سوسک که نمی‌تواند صاف بایستد. ورقه‌های نت روی زمین افتاده‌اند و بر این نکته تأکید دارند که نمی‌توان این پیانو را نواخت. توپی از نخ چندلا در جای بیننده قرار گرفته و یکی از رشته‌های آن مانند بند جفت به طرف پیانو پیچ و تاب خورده است. بدین‌ترتیب، خواهی ـ نخواهی به طرف این درام غیر قابل درک کشانده می‌شویم. مورد دوم، در اثری مشتمل بر تاریخ زندگی شخصی هلن چدویک با عنوان تمامیت هندسی خود: پیانوی ۹ ساله (۱۹۸۳)، پیانویی جای خود را می‌گیرد. چدویک از مجموعه‌اشیایی مانند انکوباتور، یک فونت و یک کالسکه بچه استفاده می‌کند تا خود را در مراحل مختلف زندگی‌اش تصویر کند و روشی برای تعریف گذشته ارائه دهد. پیانو به‌خودی خود با چوب رنگ شده ساخته و با دست‌هایی نواخته می‌شود که از بدن آزاد شده و به جای پدال پا وجود دارد. چدویک با استفاده از اشیاء به جای خود هنرمند و نفی کارکرد آنها به بررسی رشد حساسیت‌ها و ادراکات خود می‌پردازد و تصریح می‌کند که اشیاء پیرامون ما را نظر فرهنگی شکل می‌دهند.

دیوید مَچ نیز با نابودی هوشمندانه‌ی پیش‌پندارهای ما، اشیاء را تغییر شکل می‌دهد. او چیزهای غیرقابل تصور را محتمل می‌سازد.

چگونه یک فُک می‌تواند اتومبیل را روی بینی‌اش نگه دارد؟

در زندگی واقعی چنین چیزی ممکن نیست ولی در هنر ممکن است. به همین نحو وی انبوهی از عروسک‌های سیندی و خرسک را نشان می‌دهد که تنه‌ی درختی را حمل می‌کنند و عنوان نسبتاً شوم آن، اگر به اعماق جنگل بروی است. یکی از تازه‌ترین آثار مچ ۱۰۱ سگ خال‌دار است که در نگارخانه‌ی تیت به نمایش گذارده شده است. این مجسمه‌ی بسیار پیچیده با کمک دستیاران مچ ساخته شد و سه هفته زمان برد. این سگ‌های خال‌دار کارهای غیر ممکنی انجام می‌دهند، ماشین‌های لباس‌شویی را روی بینی‌شان نگه می‌دارند و

قفسه‌ها را با دندان می‌گیرند، کارهایی که به‌مدد مهندسی پیچیده‌ای میسر شده است. خیلی‌ها می‌پرسند: «منظور چیست؟» صرف‌نظر از عنصر شوخی، که البته نادر هم هست، نوعی تردستی نیز قلمداد می‌شود که ادراک را در مقابل تصور به کار می‌گیرد.

در نشریه‌ی **هنر در آمریکا** (نوامبر ۱۹۸۵)، به‌نقل از دانلد لیپسکیِ نیویورکی آمده است: «من آموزش مجسمه‌سازی ندیده‌ام، پس موادم را به هم می‌چسباندم یا می‌بستم. می‌توانم موم را روی اجاق ذوب کنم و بر جایی که می‌خواهم بریزم. مجسمه‌سازی وقت بسیار زیادی می‌برد.» این شبیه جملات هنرمندی از نیویورک است و در واقع لیپسکی نقاط مشترکی با جف کونز دارد. کونز کارگزار سابق بورس با روی آوردن به مجسمه‌سازی ثروت خود را افزایش داد و اشیایی چون قطار جیم‌بیم و کافه‌ای سفری را در فولاد ضدزنگ قالب گرفت. به‌گفته‌ی او فولاد زنگ‌نزن دموکراتیک‌تر و قابل دسترس‌تر از برنز است. در ۱۹۸۳ لیپسکی پایه و دسته‌ی یک تلفن قدیمی را ساخت (نه آن که بچسباند) و بر بالای آن شیشه‌ای شفاف قرار داد که بیننده و اطرافش را بازتاب می‌دهد. به‌همین منوال، **خرگوش** (۱۹۸۶) در قالب فولاد ضدزنگ و با سر و شکمی چاق ساخته شد. این مجسمه هم تصویر بیننده را منعکس می‌کند. بی‌تردید، از این آثار خوشمان بیاید یا نه، هر دو شکلی شمایل‌گونه دارند.

از سوی دیگر، لیپسکی با حلقه‌های نجات کشتی، کوهی مستطیلی ساخت که عنوان مرموز **بالزاک** را دارد. آیا او به‌شکل عظیم رودِن با شکم بزرگ و پرفشارش نظر داشته است؟ حلقه‌های نجات در **غرب** (۱۹۸۷) نیز مجدداً به کار رفته‌اند. این اثر با فولاد رنگ شده، سکه‌های زنگ زده و چسب سیلیکون ساخته شده است. این مواد در نقطه‌ای به هم پیوسته‌اند، گویی به‌نحوی پراحساس یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند. اینها نیز پیوندهای انسان‌انگارانه‌ای دارند که یادآور دو شکل متصل برانکوسی در Le Boiser (۱۹۰۷) است. به نظر می‌آید استفاده‌ی لیپسکی از طیف گسترده‌ی مواد دورریختنی و پیوند مبتکرانه‌ی این اشیاء مجزا ادای دینی تمسخرآمیز نسبت به فراورده‌های عصر صنعتی باشد. بیل وودرو، هنرمند انگلیسی، از مواد دورریختنی به غم‌انگیزترین شکل استفاده می‌کند. **ماشین لباس‌شویی دو قلو باگیتار** (۱۹۸۱) دقیقاً چنین اثری است، وی از ماشین لباس‌شویی قدیمی بلااستفاده شکل گیتار را در آورد، هیچ چیز حذف یا اضافه نشد. او صرفاً ماشینی را که دیگر نمی‌توانست کارکرد اصلی خود را داشته باشد تبدیل به اثری هنری کرد و هم‌زمان به تفسیرِ کهنگی‌پذیری کالاهای امروزه پرداخت. اتومبیل‌ها که کالایی مطلق و نماد موقعیت اجتماعی‌اند، غالباً دست‌مایه‌ی آثار وودرو قرار گرفته‌اند. در **اتومبیل، صندلی راحتی و حادثه** (۱۹۸۱) تفنگی را نشان می‌دهد که از در اتومبیل بیرون آمده و بخشی از روکش صندلی روی صندلی روی دیوار پخش شده است. مسلماً این حادثه‌ی مبهم، حادثه‌ای مرگ‌بار بوده است. تعابیر وودرو درباره‌ی شرایط انسان تلخ‌تر شده است. در ۱۹۸۶ یکی از آثار او برای دریافت جایزه‌ی ترنر در نمایشگاه تیت **خودنگاره در عصر هسته‌ای** بود که سر قطع شده‌ی هنرمند را در هوا معلق نشان می‌دهد، نقشه‌ای از جهان پاره شده و به کت فراکی خالی چسبیده است. تغییر شکل در آثار وودرو هشداری علیه حرص و آز بشر است که در عنوان برخی آثارش از جمله **کشتی احمق‌ها** خلاصه شده است. عرصه‌ی انتزاع معماری، گسترده و رو به رشد است. مجسمه‌هایی وجود دارند که به ساختمان‌های کوچک می‌مانند؛ مجسمه‌ها به‌صورت واقعی یا خیالی به شکل اثاثیه در شکل اصلی یا شبیه‌سازی

شده‌اند و مجسمه‌هایی که با کاری شاق پدید آمده‌اند تا آثار بومی را بازنمایی کنند. مایکل سینگر از خاکستر، چوب و سنگ سازه‌هایی پدید می‌آورد که هوایی‌اند، همچون مجموعه‌ی آیینی دست‌های ابری (۱۹۸۳-۱۹۸۲) که بست‌های باریک چوبی را به سیاق بازی مکعب‌ها متصل ساخته است. یکی از قطعات چوبی را بردارید و ببینید که کل بنا فرو می‌پاشد. ظرافت این ساختار نشانی از راز و معماری آیینی **قصر در ساعت ۴ صبح** اثر جیاکومتی دارد و نیز شباهت‌هایی با ساختارهای غیرمنطقی آلیس آیکات نشان می‌دهد.

استیون وودوارد با استفاده از شکل‌های بسته، و نه باز، ساختارهایی می‌سازد که گویا نوعی انرژی فشرده دارند. **معمای دیگر** (۱۹۸۸) که با چوب، قیر و روکش فولاد ساخته شده، شبیه به بدنه‌ی کشتی است که مستطیل‌هایی در عقب و اطراف آن را قطع کرده‌اند. حفره‌های داخلی با شبکه‌ای منظم پوشانده شده است. این اثر که بر بامی تخت، بر پس‌زمینه‌ی آسمان‌خراش‌ها قرار گرفته، حسی از سلطه‌ی قاطعانه‌ای ارائه می‌دهد که با ساخته‌های آشکارا ناپایدار سینگر و آیکاک تضاد دارد. عمارت‌های مجلل برُور هجر به اصول واقعی ساختمانی نزدیک‌ترند. افکار او کیهانی‌اند و درست به‌اندازه تکنولوژی مدرن تمدن‌های باستانی را هم دربر می‌گیرند. عناوین وی یادآور گذشته‌ای است که هرگز وجود نداشته است. **پیش‌گویی باستان** (۱۹۸۸) با قالب سنگی، فولاد زنگ نزن، برنز و رسانه‌های ترکیبی عمارتی زیبا و یادآور گنبدهای ریچارد باکمینستر فولر آمریکایی است. شش ستون باریک‌شونده، ساختاری مدور، شبکه‌ای و شفاف را نگه می‌دارند که مجموعه‌ای از اشیاء با رنگ‌هایی درخشان از جمله لاک‌پشت‌ها، ماهی، نردبان‌ها و صندلی‌ها و نیز شکل‌های کاملاً هندسی را آویزان کرده است. ظرافت این ساختار توأم با جذابیت آشکار مجموعه اشیاء غریب برُور توجه بیننده را جلب می‌کنند که به بالا و شبکه بنگرد.

یکی از تأثیر گذارترین مجسمه‌سازان معمار، سوزانا سولانو اهل کاتالان است که نماینده‌ی اسپانیا در دوسالانه‌ی ونیز ۱۹۸۸ بود. وی از موادی چون فولاد گالوانیزه، تور فولادی و سیمان آثار بسیار منسجم و هولناکی می‌سازد. این مجسمه‌ها دارای همان کیفیت «دور بمان» یا «مواظب باش» دیوارهای فلزی و مدور عظیم ریچارد سِرا هستند. Entre Limites اثر مشخصاً تأثیرگذاری است که در اوایل سال ۱۹۸۸ در نگارخانه‌ی آنتونی رینولدز به نمایش درآمد و شامل قفس مشبک سه‌طرفه‌ای است که بر دیوار تکیه دارد، داخل آن بدنه‌ای فلزی قرار دارد، و میله‌ای فولادی که به طرف بالا و جلو حرکت می‌کند در آن را می‌گشاید. مقابل این میله، صفحه‌ی مربعی قرار دارد که به جلوی قفس متصل است. چهارگوشه‌ی این ساختار را ستون‌های برج‌مانندی نگه می‌دارند و کلیت آن حال و هوای برج‌های مراقبت، اردوگاهای اسرا و تابوت را دارد. این اثر تأملی در مرگ است، مرگ خشنی که رفتار غیرانسانی بر انسان تحمیل می‌کند.

آثار رابرت گوبر مرزی بین رده‌بندی انتزاع معماری و اشیاء تغییر شکل یافته است. دست‌شویی‌های بومی او با زحمت فراوان و استفاده از گچ، چوب، فولاد، توفال و لعاب نیمه‌شفاف ساخته شده است و تغییرات نسبتاً هراس‌انگیزی در آن صورت گرفته است. این آثار را می‌توان ادای دینی به مارسل دوشان تلقی کرد، گرچه تغییراتی که دوشان در یک دست‌شویی واقعی انجام داده، صرفاً مسیر آن را عوض می‌کند و آن را بی‌فایده می‌سازد. **پارک بچه** (۱۹۸۶) گوبر از حیث وفاداری به واقعیت تقریباً آزارنده است. صرفاً قرارگرفتن آن در نگارخانه باعث می‌شود تا به شیء هنری تبدیل شود. این اثر را می‌توان به‌راحتی در کودکستان هم قرار داد.

گوبر در دست‌شویی تقریباً دفن شده (۱۹۸۷-۱۹۸۶) به حس شوخ‌طبعی‌اش مجال بروز می‌دهد، در این اثر قسمت فوقانی دست‌شویی همچون سنگ قبری در گورستان سرسبز از سبزه‌های اطرافش بیرون زده است. با توجه به آنچه ذکر شد، گرایش‌های خاصی اهمیت بیشتری یافته است. با وجود این به نظر می‌آید که هنر مجسمه‌سازی در آمریکا و اروپای غربی متنوع‌تر از هر دوره‌ای در تاریخ شده باشد. با وجودی که شکل‌نمایی از منابع آکادمیک پرهیز می‌کند، تلویحاً و آشکارا متکی بر شکل انسانی است. انتزاع به‌صورت ارگانیک یا معماری زنده و سرحال است که ویژگی دوم لزوماً به واقعیت جاری نزدیک‌تر است. گرچه اشیاء غالباً این مفهوم را دگرگون می‌سازند، اشیاء تغییر شکل یافته تضادی بین دیدن و دانستن در خود دارند. از نظر سوررئالیست‌ها کیفیت متعالی، «شگفت‌انگیز بودن» است، اما این کیفیت محدود به سوررئالیسم نمی‌شود.

از نظر من چندگانگی مجسمه‌های مورد بحث پدیده‌ی شگفت‌انگیزی است. این باری به هر جهتی نیست که نمایانگر اهمال‌کاری و فقدان منش اخلاقی باشد، بلکه باری به هر جهتی است که با شرایط انسانی ارتباط دارد. اگر هنرمندان در جست‌وجوی نمادهای شخصی هستند و فکر می‌کنند هنر همواره چنین جست‌وجویی بوده است، شاید این جست‌وجو برای رسیدن به ثبات در دنیایی است که به‌نحو فزاینده‌ای بی‌ثبات می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مصاحبه با تونی کِرَگ

دموستنس داویداس

ــ شما تصادفی سراغ موضوعات نمی‌روید ... مجسمه چگونه ساخته می‌شود؟ اولین گام اصلی چیست؟

کرگ: من دو یا سه روش همیشگی برای شروع کار دارم. ممکن است در رختخواب باشم یا جایی نشسته باشم یا وسط غذا تصویری به ذهن بیاید ...

ــ تصویر چیزی پیچیده یا شیئی؟

کرگ: نمی‌توانم اسمش را ایده بگذارم، عمدتاً نوعی علاقه نسبت به چیزی است که من فوراً تشخیص نمی‌دهم، اما در ذهنم رشد می‌کند تا جایی که خود را با سایر تجربیات من مرتبط کند، تجربیاتی که قبلاً به آنها صورت‌های مادی بخشیده‌ام. سپس به استودیو می‌روم و هنگام شروع کار راجع به این چیزها فکر می‌کنم. روش دوم من کاملاً آزاد و انعطاف‌پذیر است، روشی خوب برای کارکردن با دست‌مایه است. بگذارید مثالی از یک ماده‌ی سنتی مانند گِل رُس بزنم که محدودیت‌های خاص خود را دارد. اگر حرکتش دهم، حرکت می‌کند! من می‌بینم، فکر می‌کنم، می‌جنبم و آن هم حرکت می‌کند! بدین‌ترتیب طی فرایندی که هزاران تصمیم در آن دخیل است، گل رُس شکلی به خود می‌گیرد! در مورد نقاشی هم وضع به‌همین ترتیب است؛ نقاش همواره مشغول حرکت است. پیش از آن که نقاشی تمام شود، هزاران تصمیم گرفته می‌شود.

ــ شما خودتان را مجسمه‌ساز تعریف کردید، این‌طور نیست؟

کرگ: بله! این روشی مناسب برای توصیف فعالیت من است، گرچه علاقه‌ای ندارم شیءساز قلمداد شوم.

ــ آیا تا به حال نقاشی کشیده‌اید؟ یا لحظه‌ای پیش آمده که از نقاشی جدا شده باشید؟

کرگ: می‌توانم به شما بگویم که دقیقاً چه اتفاقی افتاده است. این داستانی بسیار ساده ولی بسیار مهم در زندگی من است. من یک سال در کالجی بسیار سنتی تحصیل می‌کردم (ما نقاشی منظره، نقاشی طبیعت بی‌جان، پرسپکتیو آموختیم) ... یک سال بعد در کالج دیگری در لندن ثبت نام کردم، اما در این میان پنج ماه در کارگاه ریخته‌گری کار کردم. من از ۷/۳۰ شب تا ۷/۳۰ صبح کار می‌کردم. فلز داغ را در قالب‌هایی می‌ریختم که در کف کارخانه ردیف شده بود. سپس آنها را سرد می‌کردم و در نتیجه رنگ‌شان از قرمز به سیاه برمی‌گشت. سپس این قالب‌ها را روی زمین برمی‌گرداندم و شن سیاه روی زمین ریخته می‌شد. در اواخر شب ما این کوه شن سیاه را جابه‌جا می‌کردیم! کار فوق‌العاده پویا و شگفت‌انگیزی بود. در آن زمان ۲۰ ساله بودم و شدت کار مرا بسیار قوی کرد. وقتی دوباره به کالج رفتم دیگر نقاشی‌کردن از نظر فیزیکی برایم غیرممکن بود. من در اوج توان و نیرو بودم. نیاز به حرکت، ساختن و خلق‌کردن داشتم.

ــ پس رویارویی با واقعیت تبدیل به عاملی تعیین‌کننده شد ... شما عناصری از زندگی روزمره را به کار می‌گیرید ... اما رویدادهای جاری واقعاً در مضامین شما نمود نمی‌یابد. در عوض شما این ابژه‌ها را بیرون می‌کشید و به آنها بُعد در ـ زمانی می‌بخشید. حتی در این حالت عناصری از واقع‌گرایی را در کارتان می‌بینید؟

کرگ: این عناصر نوعی علائم مرجع‌اند ــ چیزهایی که هرکس می‌تواند نام ببرد. درنهایت اینها واقعیت خاص

خود را ایجاد می‌کنند، بدون آن که کسی بتواند بگوید این واقعیت است. هنرمند واقع‌گرا چگونه هنرمندی است؟ کسی که همه چیز را به‌عنوان واقعیت می‌پذیرد و هرگز کاری انجام نمی‌دهد؟!

ـ موادی که به کار می‌گیرید چه چیزی را بازنمایی می‌کند؟

کرگ: به نظرم مواد پایه‌ی کار، و نه تمامیت آن، هستند. نسل «هنر فقیرانه» و هنرمندان اواخر دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ حجم معتنابهی از مواد غیرهنری را به قلمرو هنر آوردند. آنها فکر دوشان را در مورد جنبه‌ی رسانه‌ای اشیاء عادی و یکنواخت تأیید و تشدید کردند ــ اشیایی که می‌توانند اطلاعات و عواطف مهم را بیان کنند. در این بین آنها واژه‌هایی به واژه‌نامه‌ی مواد افزودند و تکنیک‌های هنری را هم گسترش دادند. پس در انتها، ما به نقطه‌ای رسیدیم که هنرمند دیگر علاقه‌ای ندارد که خود را محدود به یک ماده کند: کاری که ساده‌انگارانه و غیرخلاق است. خود من با مواد پلاستیکی کار کرده‌ام (گر چه نمی‌دانم که آیا اولین کسی هستم که از این مواد استفاده می‌کنم یا نه). صرف‌نظر از مطرح شدن و سرایت فکر استفاده از مواد دورریختنی (که قبلاً هنرمندان فراوانی به کار برده‌اند و مورد علاقه‌ی من نیست) این مواد پلاستیکی قدری شبیه به موادی هستند که ابداع کردم و از عرصه‌ی غیرهنری به عرصه‌ی هنر آوردم. می‌توان از تمام موادی که با نسبت‌های مختلف در اطراف ما وجود دارند استفاده کرد. در خانه‌ی من، استودیو و شهر من یا حتی مناطق روستایی چیزهای طبیعی زیادی وجود ندارد. همه می‌توانیم بگوییم که طبیعت اساساً تغییر یافته است. این مفهومی کاملاً نسبی است (شاید بتوان جنگل را ابژه‌ای مصنوعی قلمداد کرد). هدف من رسیدن به فراسوی ابژه یا ماده است ــ این که آن را رمزگشایی کنم. سعی دارم با کمک ظرفیت نوآوری‌ام آن را مملو از حس و حالی کنم که در اطراف آن وجود دارد؛ مثلاً پلاستیک را می‌توان به‌طرق گوناگون در نظر گرفت: در حکم اشغال، به‌منزله‌ی ماده‌ای جالب بر زمینه‌ی هنر، به‌عنوان ماده‌ای با وضوح عجیب یا چیزی تمثیلی. این ماده را می‌توان آن‌قدر تغییر داد تا واقعاً دارای معنی شود. لذا بر این واقعیت تأکید می‌کنم که ماده صرفاً رسانه است. در مجسمه‌سازی، ماده در درجه‌ی اول اهمیت قرار ندارد، این موضوع کاملاً آشکار می‌شود که شخصیتی مانند گاندی وجودی مادی نیست، بلکه تماماً روح است. جز روح گاندی چه چیزی از او مانده است؟

ـ آیا این شیوه‌ی جمع‌آوری و معنی‌دادن به مواد پیش پاافتاده و ابداعی به علاقه‌ی شما به علم و موضوعات علمی ارتباط دارد؟

کرگ: بله من به علم علاقه دارم؛ در واقع تحصیلات من بیشتر جنبه‌ی علمی داشته تا هنری و گرایش به تحلیل هرگز از من دور نشده است. من بیش از پیش اطمینان می‌یابم که تقسیم‌بندی میان هنر و علم نادرست است. این سوء تفاهمی فرهنگی است که باعث جدایی این دو شده است. فلسفه‌ی طبیعت، علم و هنر به شیوه‌ای غریب از هم جدا شده است.

پی‌نوشت

۱. Arte Povera: جنبشی هنری که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ در ایتالیا گسترش یافت. پیروان این جنبش از مواد دم‌دستی ــ مانند خاک، چوب، و غیره ــ برای حذف تمایزهای میان هنر و زندگی روزمره استفاده کردند. ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی