صفحات ۸۷-۹۱
دو فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۱، بهار ۱۴۰۴

ماده به‌مثابه رسانه: بررسی تحولی اساسی در کارکرد ماده چگونه ماده جزئی از درونمایهٔ اثر هنری شد؟

سحر عطایی[*۱]
۱.کارشناسی مجسمه‌سازی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

مجسمه‌سازی، به‌عنوان رسانه‌ای که بیشترین جسمیّت را دارد و فضای حقیقی را اشغال می‌کند، شاید نمایندهٔ شدیدترین تحولات هنر در سدهٔ بیستم باشد. در طول تاریخ، مجسمه نه تنها ابژهٔ دیدن، که ابژهٔ لمس کردن هم بوده است و از این لحاظ به طبیعت نزدیک‌تر محسوب می‌شود. امروزه دیگر مجسمه را از یک حجم اولیه نمی‌تراشند؛ بلکه بنا می‌کنند، جفت‌وجور[۱] می‌کنند و با مواد و روش‌های جدید سامان می‌دهند. در این جستار، به ترتیب تاریخی بررسی می‌شود که چطور هویت ماده به هویت *رسانهٔ*[۲] مجسمه گره خورد و چه روندی باعث شد ماده مهم‌تر و مهم‌تر شود تا امروز که نوع ماده‌ای که هنرمند انتخاب می‌کند به‌عنوان بخشی از *درونمایهٔ*[۳] اثر می‌گردد؛ گویی در این مورد، هدف وسیله را توجیه می‌کند.

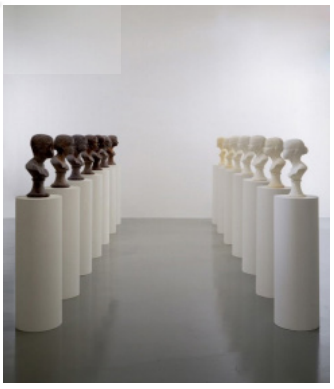
در یک جهش سریع از اواخر قرن نوزدهم تا به امروز، سنگ، فلز و چوب که صرفاً برای رسیدن به فرم به کار می‌رفت، با تقریباً هر مادهٔ دیگری جایگزین شده است. هر ماده‌ای که وجود خارجی دارد می‌تواند وارد اثر هنری شود؛ حتی موادی که ماندگار نیستند. ماده، می‌تواند تاریخ، بار معنایی و حافظه‌ای که در خود حمل می‌کند را به اثر منضم کند یا حتی خودش درونمایهٔ آن اثر شود. از میان این رویکرد فراگیر در هنر معاصر، در ادامه تصاویری از دو اثر آمده است (تصویر ۱ و ۲). در هر دو اثر ، آگاه شدن از مادهٔ به کار رفته که حتی شاید در نگاه اول میسر نباشد برای مخاطب درونمایهٔ اثر را روشن می‌کند. اغراق نیست اگر گفته شود؛ درونمایهٔ این آثار تماماً متکی بر خودِ ماده است. حتی برخی از هنرمندان پس از سال ۱۹۷۰ مستقیماً از لباس به‌عنوان ابزار بیان در آثار خود استفاده کرده‌اند؛ چرا که لباس حامل تداعی‌های اجتماعی، سیاسی، روانشناختی و جنسیّتی در درون خود است (تصویر ۳).

با ذکر این نمونه‌ها لازم است تا نگاهی رو به عقب‌تر و زمان شکل‌گیری این رویکرد داشت. در جنبش *دادائیسم*[۴] آزمون و خطاهایی جسورانه و مفهومی رخ داد. در این راستا باید به کورت شویترز[۵] اشاره کرد که هم در سطح دوبعدی نقاشی و هم برای خلق در فضای سه‌بعدی، از روش گردآوری بهره گرفت. برای مثال، او اشیاء و تکه‌های کاغذ یا دستمال

*نویسندهٔ مسئول: sahar.ataei@ut.ac.ir

را جمع می‌کرد و تصادفی روی بوم می‌چسباند و به‌عنوان *وصله‌چسبانی*[6] ارائه می‌کرد و یا در سازهٔ *مرتزبائو*[7] اشیاء را بر اساس ساختار سه‌بعدی آنها گردآوری کرده بود. اثر اخیر که امروزه فقط عکس‌ها و نسخه‌ای بازسازی شده از آن به جا مانده است، نوعی معماری کلاژ و فضابندی انتزاعی بود که با زباله و قراضه‌ها برپا و تزئین شده بود. شویترز درواقع در سال‌های ۱۹۲٤ تا ۱۹۳۷ سه سری اجرا با این روش انجام داده است. او در سازه‌های خود حفره‌ها یا غارهای کوچکی احداث، و هر یک را به نام دوستی اختصاص می‌داد و لباس‌هایی فرسوده و اشیائی غیر هنری و بی‌نام و نشان که مطابق با آرمان دادائیسم، پوچ و بی‌معنا بودند را در جای جای این حفره‌ها می‌افکند (فلدمن، ۱۳۷۸: ۳۳۲). شویترز همچنین، پیکره‌هایی که با محتویات سبدِ خرده‌کاغذهایش ساخته بود را در قالب آثاری رسمی از هنر نوظهور عرضه نمود. او در کارهایش از مواد بسیار متنوعی همچون چرم، مقوا، سیم، کاموا، سنگ، فلز و گچ استفاده می‌کرد (تصویر ٤).

تصویر ۱: کارا واکر، *ظرافت*[8]، ۲۰۱٤، بخشی از چیدمان، پلی‌استایرن و شکر (Walker, 2014)



تصویر ۲: جنین آنتونی، لیس و کف، ۱۹۹۳[9] ، سردیس‌هایی از هنرمند، سمت چپ؛ ساخته شده از شکلات و سمت راست؛ ساخته شده از صابون (Janine Antoni, Lick and Lather, 1993)

با اینکه شویترز اغلب به‌عنوان نقاش شناخته می‌شود، رویکرد او سرآغاز التقاط در تمام رسانه‌های هنر است. آرمان او این بود که سازه‌هایش، شعر، معماری، نقاشی و نمایش را با یکدیگر درآمیزد (فلدمن، ۱۳۷۸: ۳۳۲).

تصویر ۳: *چارلز له‌دری*، *چارلز*[10] ۱۹۹۵، پارچه، پلاستیک، رنگ و نخ، ٤۸ × ۳۵ سانتی‌متر (Charles- Ledray. 2025)

اثر مرتزبائوی این هنرمند را می‌توان اولین چیدمان[11] تاریخ هنر به حساب آورد و نقطهٔ شروع اشتیاق روزافزون به چیدمان است؛ هنری که در آن یک شیءِ یکپارچه و واحد، به نفع تلفیق و ترکیب، کنار می‌رود و فضای زمین و دیوار به آن هویت می‌بخشد. به نظر می‌رسد رواج هنر چیدمان نیز بر تحول در استفاده از مواد تأثیر داشته است؛ چراکه با گذار از ایدهٔ مجسمه روی پایه و گسترش فضایی که مجسمه در آن قرار می‌گیرد، ماده که تابع فضا است نیز دچار تغییر می‌شود.

بعدها اصطلاح شیء *یافته‌شده*[12] از دل جنبش *سورئالیسم*[13] شکل گرفت که نشان می‌داد؛ هنرمند می‌تواند در دوران مدرن به انتخاب یا گردآوری اشیاء بپردازد و لزوماً موظف نیست از صفر تا صد اثر را خودش بسازد.

تصویر ۴: کورت شویترز، دوّار[14] ، ۱۹۱۹، چوب، کاموا، چرم، توری و رنگ روغن (Kurt Schwitters, Revolving, 1919)

آندره برتون[۱۵] به تبعیت از *حاضرآماده‌های*[۱۶] *مارسل دوشان*[۱۷] این اصطلاح را به کار برد تا به انتخاب یک شیء توسط هنرمند و معرفی آن در قالب اثر هنری، مشروعیت ببخشد. در این راستا *پیکاسو*[۱۸] و سورئالیست‌ها از ابداع شیء یافته‌شده در مجسمه‌هایشان استفاده کردند و شویترز نیز در سازه‌هایش از زباله استفاده می‌کرد (Collins, 2007 : 107). به رسمیت شناختنِ شیء یافته‌شده، خود تأثیر عمیقی بر آزادی عمل هنرمند داشت و محدودهٔ انتخاب‌هایش را از میان مواد افزایش داد. برخلاف رویکرد دادائیسم که اشیاء را زیاد تغییر نمی‌داد، این آثار سورئال با تلفیق و تغییر اشیاء، ساخته می‌شد؛ به گونه‌ای که معنیِ رویاگونه و نهفته‌ای را القا کند. در نتیجهٔ این رویکرد، مواد دنیای واقعی به یک پیام شاعرانه و فراواقعی، به دور از منطق روزمره بدل شدند که این امکان را به هنرمند می‌داد با حداقل مواد، حداکثر مفهوم و خیال را به دست بیاورد (Duby & Daval, 2006 : 1012-1013). از جملهٔ‌چنین آثاری می‌توان به ابژه یا *صبحانهٔ پشمی*[۱۹] از *مرت اوپنهایم*[۲۰] اشاره کرد که با پشم آهو ساخته شده بود (تصویر ۵).

تصویر ۵: مرت اوپنهایم، ابژه (صبحانهٔ پشمی)، ۱۹۳۶، پشم آهو (George, 2014 : 59)

در ادامه و روندی که تا کنون ذکر آن رفت، لازم است به جنبش *نئودادا*[۲۱] پرداخته شود؛ جنبشی که انگیزهٔ اصلی‌اش، آفریدن آثاری با روح جهانی بود که در آن‌ها بتوان اشیاء و فرم‌های مربوط به واقعیت و زندگی روزمره را تلفیق کرد. درواقع نظریهٔ این جنبش بر آن بود که شکل تازه‌ای از منظره را دریابد؛ منظره‌ای که با اشیاء متروکه و پسماندهای دنیای اطراف که به واسطهٔ انسان‌ها و فرآیند صنعتی‌شدن به‌کلی تغییر کرده‌اند و ضایعات تلنبار شده در زباله‌دان‌های عظیم شهرها آن را به وجود آورده‌اند. چنین مواد دورریختنی و ضایعاتی نزد پیروان نئودادا می‌توانست در آثار هنری به کار رود. *رابرت راشنبرگ*[۲۲] ، از اعضای اصلی این جنبش، در نقاشی‌های ترکیبی[۲۳] خود با استفاده از رسوبات و پسماندها در نقاشی، اشیاء بسیار ناهمخوان را با شیوهٔ اجرایی که به روشنی از دادا نشأت گرفته بود، روی بوم گرد هم می‌آورد که یادآور حاضرآماده‌های دوشان و مرتس شویترز بود. برای مثال، راشنبرگ در تعدادی از این نقاشی‌ها جوراب‌های کهنه به کار برد. اما می‌توان یک تفاوت عمده میان آثار دادا و نئودادا یافت اینکه دادائیست‌ها حداقل میزان دخل و تصرف را انجام می‌دادند و با گردآوری اشیاء کمابیش پیش پا افتاده و تقریباً بدون هیچ تغییری اثر خود را ارائه می‌کردند؛ درحالی‌که نئودادائیست‌ها با غنای بیشتری و بر اساس منطق و دانش ترکیب‌بندی و همراه با شناخت عمیق تاریخ فرم‌های هنری این کار را انجام می‌دادند. نئوداداها پسماندهای تمدن و زیست شهری را به مثابه بخشی از منظرهٔ زندگی روزمرهٔ هنرمند و هر انسان دیگری، در نظر می‌گرفتند و با ترکیب این ضایعات و پسماندها، آثار خویش را عرضه می‌کردند

با گذر از نئودادائیسم و فرا رسیدن دههٔ ۱۹۶۰، باید به هنرمندان *مینیمالیسم*[۲۴] نظر داشت. پیروان این سبک، آزادانه نوع مواد را در اثر هنری انتخاب می‌کردند و به فنّاوری، توجه ویژه‌ای داشتند. ایشان از برخی مواد صنعتی و نوین همچون پلکسی‌گلس، ورقه‌های فلزی و رنگ ساختمانی استفاده می‌کردند. مینیمالیست‌ها چنین موادی را جهت برانگیختن احساسات مخاطب استفاده نمی‌کردند؛ بلکه قصد داشتند تا نشان دهند که این مواد به تنهایی و بدون ردپایی از هنرمند، می‌توانند به عناصر زیبایی‌شناختی تبدیل شود. می‌توان گفت در آثار مینیمال، هر یک از این مواد به کار رفته، خودبسنده[۲۵] بودند. در این مکتب، اثر هنری هیچ معنایی فراتر از آنچه مخاطب می‌بیند ندارد[۲۶] و موادِ استفاده‌شده، برای بازنمود چیز دیگری جز خودش به کار نرفته و به چیزی غیر از حضور مطلق خود اشاره نمی‌کند. این رویکرد، راه را برای استفاده از گسترهٔ متنوعی از مواد باز می‌گذاشت؛ چراکه از جهاتی حق با هنرمندان مینیمالیسم بود و هر ماده ویژگی‌های خاصی داشت که امکان پذیر نبود مواد دیگر نیز حامل همان ویژگی‌ها باشند. درواقع فرم هر مجسمه، از دل روندها و روش‌های خلق آن زاده می‌شد و اساسی‌ترین بخش این روندها انتخاب ماده بود. به عبارت دیگر، ویژگی‌های ذاتی یک ماده تعیین می‌کرد که اثر هنری چطور درک شود، چطور اجرا شود و چطور به نظر برسد. به نقل از *رابرت موریس*[۲۷] که معتقد بود: «هر ماده اسلوب و دستورالعملی ویژه، نیز زبان و واژگانی منحصربه‌فرد دارد .(Collins, 2007 : 172) چنان که در اثری از موریس دیده می‌شود؛ فقط ماده‌ای همچون نمد است که می‌تواند با ضخامتی معیّن و با برش‌های ویژه‌ای این فرم را ایجاد کند. در این اثر حتی به نظر نمی‌رسد فرم از پیش تعیین‌شده‌ای در کار بوده باشد و گویی صرفاً ماده و نیروی جاذبه است که فرم را برملا می‌کند (تصویر ۶).

راهی که جنبش مینیمالیسم آغاز کرد، منجر به دست‌درازی در مواد گوناگون و جدید در پست‌*مینیمالیسم*[۲۸] شد. آثار *ایوا*

هسه[۲۹] نمونهٔ بارزی از به‌کارگیری مواد نرم و شکل‌پذیر است. او شهرت زودهنگام خود را مدیون استفاده از مواد نامتعارف در مجسمه‌سازی است؛ موادی همچون لاتکس، پارچهٔ *تنظیف*[۳۰] طناب، نخ و لولهٔ لاستیکی (Collins, 2007 : 11). در این زمانه است که ماده، اوج می‌گیرد و موجب تحول رسانه می‌شود یا حتی برای لحظاتی، خودش تبدیل به رسانه می‌شود. در اثری از *اندی وارهول*[۳۱] این مسئله را می‌توان به خوبی دید؛ بادکنک‌هایی بزرگ از جنس *مایلار*[۳۲] که با هلیوم پر شده‌اند. این مجموعه بادکنک‌های بالشتی‌شکل با جریان هوایی که مخاطبین ایجاد می‌کردند در فضای گالری حرکت می‌کرد (همان: ۱۰). اثر مذکور را می‌توان نوعی نرم‌سازهٔ[۳۳] متحرک یا چیدمانی تعاملی برشمرد که درونمایه‌اش از مواجههٔ مستقیم مخاطب با ماده شکل می‌گیرد (تصویر ۷).

تصویر ۶: رابرت موریس، بدون *عنوان* (گره[۳۴])، ۱۹۶۷، نمد، حدوداً ۳ × ۷/۲ × ۵/۱ متر
(Robert Morris. Untitled "Tangle". 1967)

تصویر ۷ : اندی وارهول، *بالش‌های نقره‌ای*[۳۵] ، ۱۹۶۰، پلاستیک‌فیلم متالیزه، پرشده با اکسیژن و هلیوم، ابعاد هر کدام ۹۱ × ۱۳۰سانتی‌متر (Collins, 2007 : 10)

مورخ هنر ایتالیایی *جرمانو چلانت*[۳۶] در کتاب خویش با عنوان هنر *ناچیز* (*فقیر*)[۳۷] که در آن آثار هنرمندان گروه ناچیز را مدون و مستند کرده است، می‌نویسد: «حیوانات، گیاهان و مواد معدنی به یکباره در دنیای هنر پدیدار می‌شوند» (به نقل از پارمزانی، ۱۳۹۸: ۱۷۷). این گروه از هنرمندان قصد داشتند تا در جهت عکس هنر متعالی حرکت کنند و آگاهانه از کاربرد مواد فخیم و عالی پرهیز می‌کردند؛ ازین‌رو آثار آن‌ها فناپذیر و شکننده می‌نمود و بدین‌ترتیب می‌خواستند علیه تجاری‌سازی و کالایی‌شدن هنر گام بردارند. هنرمندان این جنبش، از یک سو با مفهوم بازنمایی، و از سوی دیگر با نهادهای مستقر در دنیای هنر، دولت و صنعت مخالفت می‌کردند و در جستجوی زبانی ساده، روزمره و بین‌المللی بودند و در آثار خود از متنوع‌ترین مواد به ویژه مواد طبیعی بهره می‌گرفتند و سعی داشتند با دریافت‌های مستقیم خود، رابطه‌ای جدید با دنیای اشیاء و طبیعت آغاز کنند. آزمایش‌های کیمیاگران قرون وسطی که با رویکردی تجربی با تغییرات فیزیکی مواد بازی می‌کردند و منجر به رویارویی عناصر مختلف می‌شدند، برای این گروه از هنرمندان جالب توجه و الهام‌بخش بود. در این راستا می‌توان به اثری بدون عنوان و ساخته‌شده از کنف و فلز از *ماریسا مرز*[۳۸] و اثر دستهٔ *روزنامه*[۳۹] از *آنتونی تاپیس*[۴۰] اشاره کرد (تصویر ۸ و ۹).

در مجموع، ضمن آزمون و خطا و استفاده از مواد جدید، این تجارب کم‌کم تجمیع شدند؛ به‌طوری که بعد از دههٔ ۱۹۶۰، طیف وسیعی از مواد همچون اشیاء روزمره یا موادی از جنس پارچه، پشم، طناب لاستیک، چرم، وینیل، قطعات پلاستیکی کاربرد یافت.

تصویر ۸ : ماریسا مرز، بدون عنوان، ۱۹۶۶، کنف و فلز، ابعاد حدوداً 59 ×152 سانتی‌متر
(Marisa Merz, Untitled, 1966)

تصویر ۹: آنتونی تاپیس، دستهٔ روزنامه، ۱۹۷۰، روغن، چسب شن روی روزنامه در کاسهٔ فلزی (“Antoni Ta pies, “Pile of Newspapers)

در بسیاری از آثار، ماده به طور ضمنی، معنایی استعاری یا مجازی در خود دارد که مورد نظر هنرمند بوده است تا بتواند از طریق مجسمه، جهان‌بینی و تعبیر مخاطب را به خود نزدیک گرداند. در این رابطه می‌توان به اثری با عنوان برهنهٔ شمارهٔ ۱۸[41] از *سارا لوکاس*[42] اشاره کرد که با استفاده از ساپورت کشیِ پُرشده با الیاف، ساخته شده و بر روی یک پایهٔ بلند نصب شده و تا ارتفاعی در حدود راستای چشم انسان بالا آمده است (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: سارا لوکاس، برهنهٔ شمارهٔ ۱۸، ۲۰۰۹، ساپورت کشیِ پر شده با الیاف (Moszynska, 2013 : 29)

پی‌نوشت

1. Assemble (مرزبان و معروف، ۱۳۶۵: ۶۷)
2. Medium
3. Subject matter
4. Dada, Dadaism
5. Kurt Schwitters (1887-1948)
6. Collage (مرزبان و معروف، ۱۳۶۵: ۶۷)
7. .Merzbau
8. «A Subtlety», Kara Walker
9. «Lick & Lather», Janine Antoni (1964-present)
10. «Charls», Charls LeDray (1960-present)
11. Installation
12. Found object (objet trouvé)
13. Surrealism
14. «Revolving» (Das Kreisen), Kurt Schwitters
15. Andre Breton (1896-1966)
16. Ready-made
17. Marcel Duchamp (1887-1968)
18. Picasso (1881-1973)
19. «Furry Breakfast»
20. Meret Oppenheim (1913-1985)
21. Neo-Dada
22. Robert Raushenberg (1925-2008)
23. Combine painting
24. Minimalism
25. Self-referential
26. «What you see is what you get» شعار معروف دههٔ ۶۰
27. Robert Morris (1931-2018)
28. Post Minimalism
29. Eva Hesse (1936-1970)
30. cheesecloth
31. Andy Warhol (1928-1987)
32. Mylar
33. soft sculpture
34. «Untitled (Tangle)»
35. «Silver Pillows»
36. Germano Celant (1940-2020)
37. Arte Povera
38. Marisa Merz (1926-2019)
39. «Pile of Newspapers» (Pila de Diaris)
40. Antoni Tàpies (1923-2012)
41. «NUD 18», for NUD series (2009-2010)
42. Sarah Lucas (1962-present)

فهرست منابع

منابع فارسی

پارمزانی، لوردانا، (۱۳۹۸)، **شورشیان هنر قرن بیستم**، مترجمین: مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، چاپ پنجم، تهران: نظر.

فلدمن، ادموند بورک؛ (۱۳۷۸)، **تنوع تجارب تجسمی**. مترجم: پرویز مرزبان، چاپ دوم، تهران: سروش.

مرزبان، پرویز و حبیب معروف؛ (۱۳۶۵). **فرهنگ مصور هنرهای تجسمی**، چاپ ششم، تهران: سروش.

منابع انگلیسی

Antoni, Janine; (1993), «Lick and Lather», Accessed on (2025.05.02);https://www.janineantoni.ne/.

Antoni Tàpies, «Pile of Newspapers», Accessed on (2025.05.01); https://www.bonhams.com.

Duby, G& Daval, J; (2006), Sculpture: from Antiquity to the Present Day, CA: Taschen America LLC.

Collins, J; (2007), Sculpture Today, London: Phaidon Press.

George, H; (2014), Elements of Sculpture, London: Phaidon Press.

Kurt Schwitters, «Revolving», 1919, Accessed on (2025.06.03); https://www.moma.org /.

Marisa Merz, «Untitled», 1966, Accessed on (2025.05.01); https://www.moma.org /.

Moszynska, A: (2013), Sculpture Now, London: Thames & Hudson.

Robert Morris,«Untitled (Tangle)», 1967, Accessed on (2025.05.01); https://www.moma.org/.

Walker, Kara; (2014), «A Subtlety, Domino Sugar Refinery», Accessed on (2025.06.03); https://www.karawalkerstudio.com

Whitney Website (2025), Charles-Ledray ,Accessed on 2025.06.03, URL: https://www.whitney.org ./