Claes
OLDENBERG

تغییردادن اندازه اشیاء

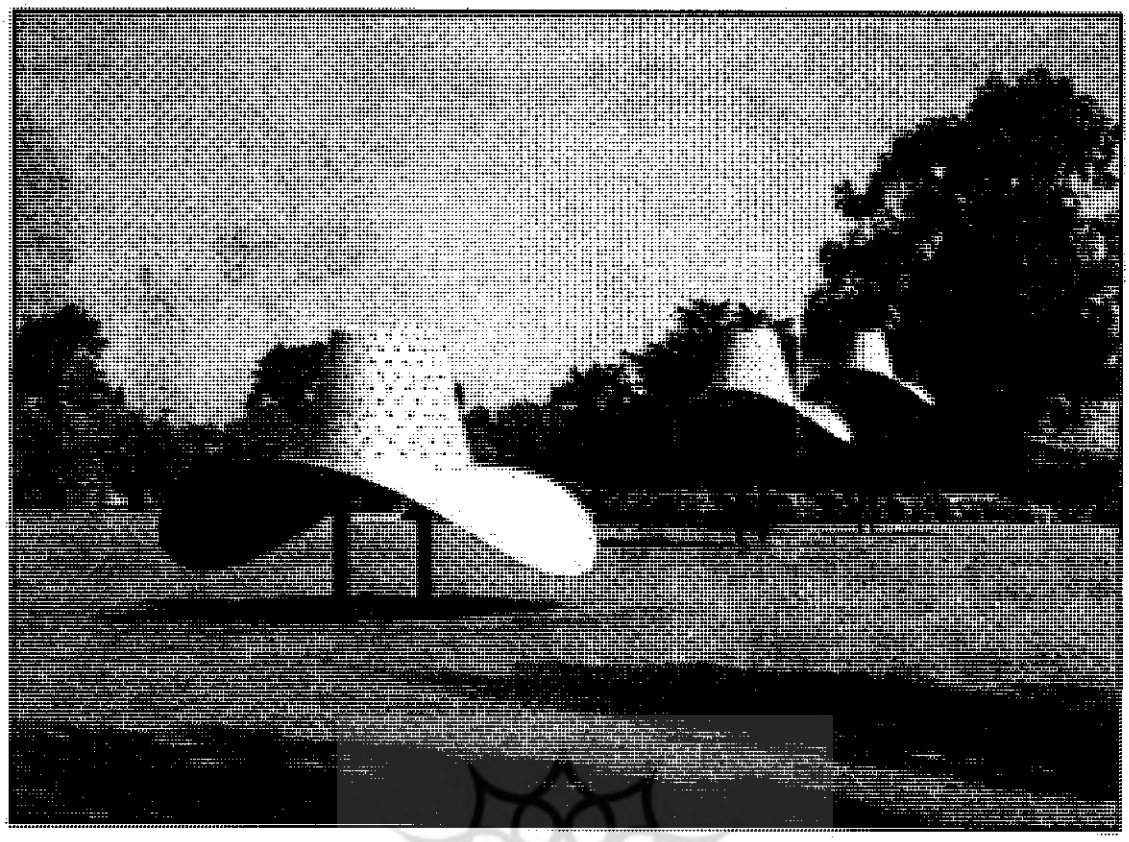
راهی برای جالب تر کردن آنهاست

● ترجمه: مریم نعمتی

«وقتی چیزها بیش از حد ساده می شوند من دوست دارم مسیر حرکت خود را تغییر دهم». این سخن از کلاه الدنبرگ (C.OLDENBURG) هنرمندی است که وجود تغییرات چشمگیر را قبلاً در هنر رد کرده است. الدنبرگ در سال ۱۹۲۹ در سوئد متولد شده است. طی سالهای شصت از هنرمندان پیشرو در نقاشی پاپ آرت (POP – ART) و هپنینگ (HAPPENING) بوده و با ساخت «مجسمه های نرم» و همبرگرهای غول پیکرش شهرت فراوانی به دست می آورد. در آغاز سالهای هفتاد، در هلند با کوزژ وان بروگن (Coosje.VAN BRUGGEN)، نویسنده تاریخ هنر، آشنا می شود. این آشنایی در سالهای بعد به ازدواج آن دو می انجامد. این زوج هنرمند تا سال ۱۹۷۶ با همکاری یکدیگر به ساختن مجسمه های عظیمی می پردازند که محل قرارگرفتن آنها از پیش مشخص بوده است.

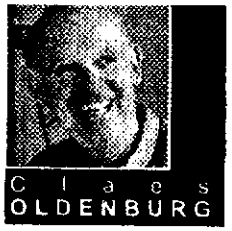
○ رابطه شما با اکسپرسیونیسم آبستره چگونه بوده است؟

ک . الدنبرگ: وقتی که من در سال ۱۹۵۶ به نیویورک آمدم تقریباً دوره اکسپرسیونیسم آبستره به پایان رسیده بود. در آغاز سالهای شصت، زمانیکه هنرمندانی چون «روی لیختن اشتاین» (R.LICHTENSTEN)، جیمز روزنکیس (J.ROSENQUIST) و اندرو وارهول (A.WARHOL) کشیدن تصاویر «واقعی» خود را آغاز کرده بودند، و دنیای هنر دچار بی نظمی شده بود، من به گروهی از هنرمندان که از «جیم دین» (J.DINE)، «رد کرومز» (R.GROOMS) و «آلن کاپرو» (A.KAPROW) تشکیل شده بود خیلی نزدیک بودم. در مقایسه با شیوه نقاشی «وارهول» که تنها به کشیدن تصاویر مصنوعی بسنده می کرد کارهای شخصی من از ویژگی ترکیبی بیشتری



برخوردار بودند؛ در تصاویر من تلاش می‌شد اشیاء در متن کار قرار بگیرند و ذهنیت من هرچه بهتر نشان داده شود. وجه مشترک میان و اعضای این گروه استفاده از دنیای واقعی در هنر بود: ویژگی که مخالف ارزشهای موجود در سبک اکسپرسیونیسم آبستره بوده و بخشی از «نقاشی ناب» (PEINTURE PURE) را تشکیل می‌داد. آنها از دنیای واقعی دوری نمی کردند بلکه به آن بسیار علاقمند بودند. آنها ادعا می‌کردند نقاش ساختمان هستند.

O شما بر روی مواد چه کاری انجام می دادید؟



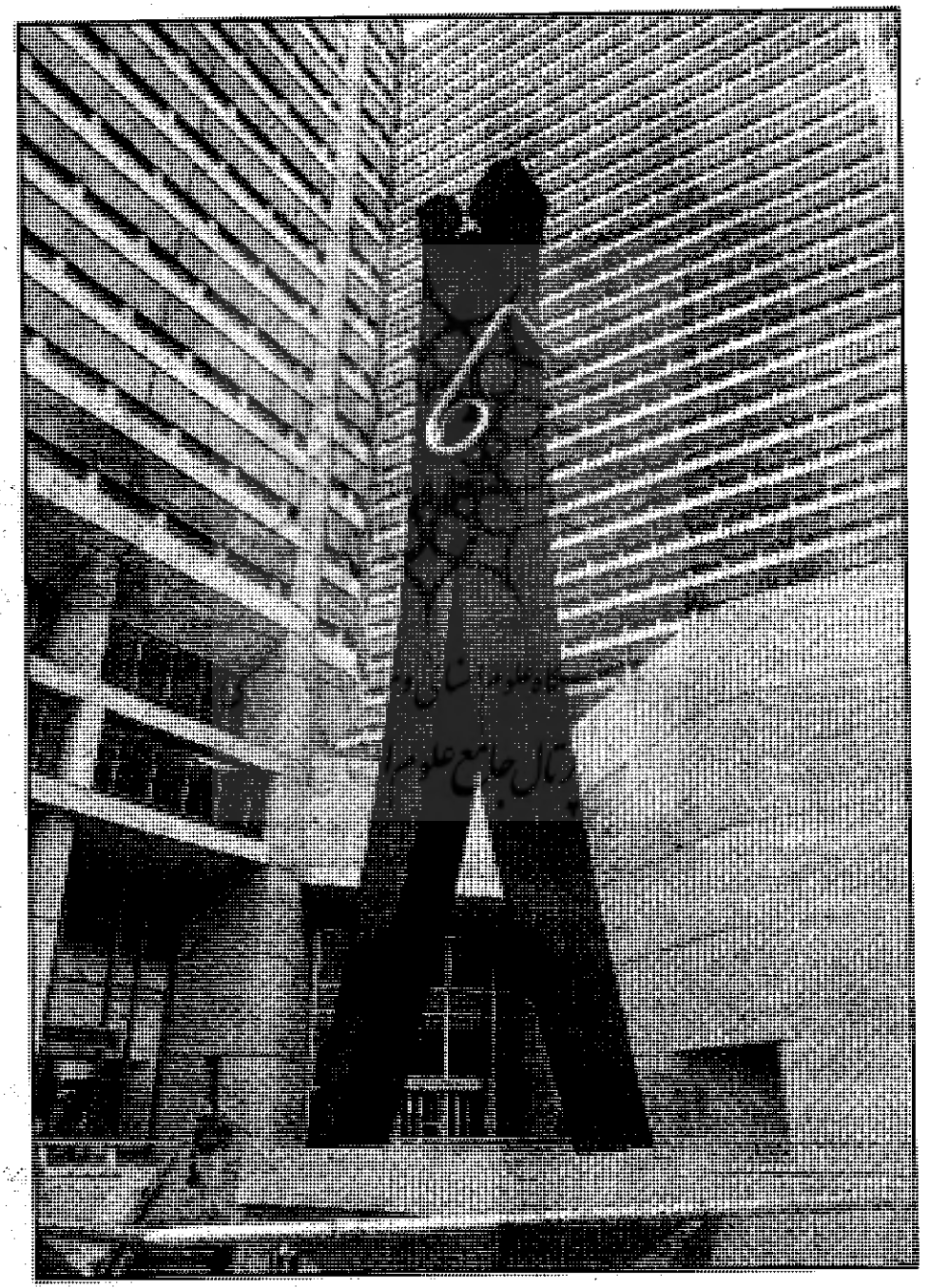
ک . الدنبرگ: من همیشه سعی می‌کردم موادی هرچه ساده‌تر پیدا کنم که هرچه کمتر مورد استفاده قرار می گرفتند. مثل وسایل بازی بچه‌ها در مهدکودک: خمیر، کاغذ، گچ. مجسمه‌های نرم من از موادی ساخته می‌شدند که ویژگی مجسمه گونه‌ای داشتند. من این مواد را به طور اتفاقی کنار هم قرار داده و سفارش می‌دادم آنها را بر روی پارچه بدوزند. اساساً

● تغییردادن اندازه اشیاء راهی برای جالب تر کردن آنهاست. چراکه با این کار رابطه حاکم میان ما و آنها تغییر می کند. هرچه به آنها نزدیک تر می شویم آنها بزرگتر می شوند و هرچه از آنها دور می شویم کوچکتر می شوند.

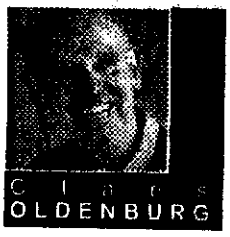
مجسمه نرم چیزی است که جایگزین یک شی سخت شده است: اگر ما یک شیء سخت ـ مثل یک طبل ـ را از مواد نرم بسازیم در پایان کار چیزی خواهیم داشت که کاملاً با یک طبل فرق دارد. در اینجا مهمترین کار را طبیعت انجام می‌دهد. من قبلاً گفته‌ام که خالق فرمهای دلخواه من جاذبه زمین است. البته دوخت‌هایی که بر روی مواد زده شده‌اند نمی‌گذارند مجسمه ساخته شده کاملاً از شکل بیفتد. بدین ترتیب در پس هر مجسمه نرم یک مُدل سخت وجود دارد.

O اولین مجسمه‌ای که از یک مؤسسه سفارش گرفتید و ساختید (رژلبی سوار بر کاتر پیلار، دانشگاه YALE، ۱۹۶۹) باید باد می‌شد...

ک . الدنبرگ: در واقع این مجسمه سکویی بود که دانشجویان بر روی آن سخنرانی می‌کردند. آنها برای اینکه بتوانند توجه دیگران را بیشتر به سوی خود جلب کنند باید پمپ را به کار می‌انداختند تا رُژ لب بالا برود ولی از آنجا که بودجه کافی برای تهیه پمپ در اختیار نداشتیم آن را نصب نکردیم. اما نبودن پمپ مانع از آن نشد که این مجسمه به جای سکو استفاده نشود. درحال حاضر دانشجویان بر روی آن حمام آفتاب می‌گیرند. سمبولها هم برای خود دوره‌ای دارند. ارتفاع رژلب این مجسمه بود، درحالیکه ما اولین مجسمه واقعاً بزرگ خود را در سال ۱۹۷۶ ساختیم: «گیره لباس» با ارتفاع ۷ متر درست در وسط شهر فیلادلفیا، قد برافراشته است.



O چرا تصمیم گرفتید در چنین مقیاسی کار کنید؟



ک . الدنبرگ: «کوزژ» و من همکاری خود را از سال ۱۹۷۶ شروع کردیم. ما متوجه شده بودیم که عرضه آثار هنری در گالریها کم کم جذابیت خود را از دست می‌داد. برعکس اگر یک اثر هنری در یک مکان عمومی ساخته می‌شد تعداد بسیاری از مردم می‌توانستند آن را ببینند که البته شامل کسانی هم که عادت نداشتند برای «دیدن هنر» به جایی بروند می‌شد. تصمیم مهمی بود که باید مسئولیتش را هم خودمان بر عهده می‌گرفتیم: ما یک مکان عمومی را در اختیار می‌گیریم و چیزی در آن می‌سازیم که برای سالها ماندگار باشد. ما نباید اشتباه کنیم چرا که کارمان مثل کار کریستو (CHRISTO) نیست که جایی را برای یک یا دو ماه «اجاره می‌کند»، فیلمی را در آنجا می‌سازد و بعد همه چیز را از آنجا می‌برد.

کوزژ وان بروگن: از سال ۱۹۷۶ تاکنون، حدود ۲۵ عدد از این مجسمه‌های عظیم را ساخته‌ایم که بیشتر آنها در شهرهای کوچکی مانند «سالیناس» (SALINAS)، دموان (ایووا) (DES MOINES)، (IOWA) بوده‌اند. ما بیشتر مایل بودیم که از یک دولت، یک شهر، یک دانشگاه و یا یک جمعیت سفارش بگیریم تا یک موسسه خصوصی. در سالهای هفتاد و هشتاد، دولت بودجه ویژه‌ای را به شهرهای کوچک اختصاص داد تا صرف ساختن مجسمه‌های مهمی کنند. در اکثر موارد، ساکنین این جوامع نسبت به مجسمه‌های ما ابراز تمایل کردند و حتی آنها را به عنوان نشانه شهر خود برگزیدند. اکنون در «هنر عمومی»، تلاش می‌شد تا میان ذهنیت ما و ذهنیت آنها هماهنگی ایجاد شود.

O برای انجام این تصمیم‌ها چه پشتوانه مالی داشتید؟

وان بروگن: یکی از دلایلی که توانستیم مدت ده سال، تمامی وقت خود را صرف ساختن این مجسمه‌ها بکنیم این بود که بخشی از کلکسیون «کله» را فروخته بودیم. ک . الدنبرگ: علاوه بر ساختن این مجسمه‌ها من بر روی گراوورها و در برخی موارد کشیدن نسخه‌های تکراری از یک مدل نیز کار می‌کردم. ساختن مجسمه‌های بزرگ روش خوبی برای تامین هزینه‌های زندگی نیست. یک طراحی ساده می‌تواند بیشتر از یک اثر سفارشی عایدی داشته باشد.

O درباره یکی دیگر از «کارهای تجاری» خود پرفورمانس «چاقوی سوئیسی» (COLTELLO) صحبت کنید. (ونیز، ۱۹۸۵، و سپس نمونه دیگری از آن در مرکز «ژرژ پمپیدو»، ۱۹۸۷).

ک . الدنبرگ: در سال ۱۹۸۴ «ژرمنو سلان» (G.CELANT) سمیناری ترتیب داد که در آن من، «کوزژ»، فرانک اُ.ژری (F.O.GEHRY) و دانشجویان دانشکده معماری میلان حضور داشتند. در این سمینار از میان دو مسیر متفاوتی که مطرح شده بود، پرفورمانس و معماری، فقط پرفورمانس که حول محور «چاقوی سوئیسی» (COLTELLO) بررسی شده بود به سرانجام رسید. جایگاه پرفورمانس در میان سبکهای متفاوت هنری در جایی مابین «هپنینگ» (HAPPENING) و «کمدی هنر» (ARTE COMMEDIA DELL) قرار می‌گیرد.

ک . وان بروگن: هم اکنون ما با «فرانک اُ. گری» کار می‌کنیم. برای نمای یک ساختمان طرح یک جفت بچه دوقلو را داده‌ایم که او آن را در ونیس (کالیفرنیا) خواهد ساخت. به علاوه بعضی از قسمتهای «چاقوی سوئیسی» از جنس نرم ساخته شده بود، بدین ترتیب رابطه او با ساختن مجسمه‌های نرم همچنان محفوظ می‌ماند.

ک . الدنبرگ: اکنون می‌بایست راهی برای بازگشت دوباره به فضای موزه‌وگالری پیدا می‌کردیم. در همین زمان از سوی موزه (HAUS STERS)

دعوت شدیم تا در محوطه باغ آن مجسمه‌ای بسازیم. (طرح مجسمه‌ای که ما در این موزه ساختیم، «برشی از یک مسواک و خمیردندان در یک لیوان بر روی آب خوری»، از «کوزژ» بود.) ساختمانی که MIES VAN DERROHE ساخته بود پنجره‌های بسیار بزرگی داشت. قرار بر این بود که خانه ارواحی با درب و پنجره‌های شکسته (از جنس مقوا!) بسازند و مجسمه‌های نرم (از جمله یک مسواک کوچک) را به جای آنکه از در وارد کنند از پنجره به داخل بیندازند. فکر می‌کنم در نمایشگاهی که در ماه مه آینده در پاریس با عنوان «جادوگران زمین» برگزار خواهد شد کار مشابهی انجام دهیم.

O نحوه همکاری شما چگونه است؟

ک . وان بروگن: من تقارن را در کارهای «کله» از بین می‌برم. به نظر من وقتی یک مجسمه از دو طرف به یک شکل دیده می‌شود آن مجسمه کسالت آور می‌شود. به عنوان مثال در یکی از پروژه‌ها باید چشمه‌ای برای «میامی» (MIAMI) می‌ساختیم (کاسه افتاده با ذرات و تکه‌های پراکنده شده آن)؛ طرح کار می‌بایست نشان دهد که برخورد شدیدی در فضای یک میدان بسیار صورت گرفته است. راه حل کار این بود که کاسه‌ای با تمامی تکه‌هایش واژگون می‌شد. کله مدلی کاملاً دقیق و شطرنجی شده برای این کار آماده کرده بود تا بعد تکه‌ها را بر روی آن پخش کند. من آن مدل را بر روی زمین انداختم. در پایان نتیجه کار بسیار رضایت بخش شد.

O در هنر شما، ماکتها چه نقشی دارند؟

ک . الدنبرگ: اولین ماکت به پشتیبان مالی ما می‌رسد. تعدادی از آنها نیز به فروش رسیده‌اند. اما ما ترجیح می‌دهیم آنها را نگاه داریم. این ماکتها «کتابخانه‌ای» می‌سازند از ایده‌هایی که به تحقق پیوسته یا نپیوسته‌اند. از زمانیکه ما بر روی مجسمه‌های عظیم کار می‌کنیم من کمتر از گذشته طراحی می‌کنم و بیشتر مدلهایی می‌سازم که نوعی کروکی‌های سه بعدی هستند. به عکس مدل «پل مارپیچی» (PONT A VIS)، ۱۹۸۱،

● ما متوجه شده بودیم که عرضه آثار هنری در گالریها کم کم جذابیت خود را از دست می‌داد. برعکس اگر یک اثر هنری در یک مکان عمومی ساخته می‌شد تعداد بسیاری از مردم می‌توانستند آن را ببینند که البته شامل کسانی هم که عادت نداشتند برای «دیدن هنر» به جایی بروند می‌شد.

● به نظر من
وقتی یک مجسمه
از دو طرف
به یک شکل دیده می‌شود
آن مجسمه
کسالت آور می‌شود.

● می بایست
راهی
برای بازگشت دوباره
به فضای موزه و گالری
پیدا می کردیم.

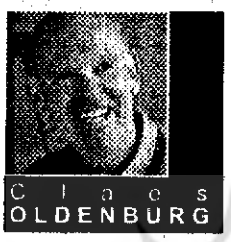
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که ساخت آن دو سال و نیم به طول انجامید تقریباً یک اثر منحصر به فرد می‌باشد. قرار بود این پل جایگزین یکی از پل‌های روتردام شود. ابتدا ما در نظر داشتیم مسئولیت ساخت آن را نیز خود «تقبل کنیم» ولی بعد از آنکه موزهٔ VAN BEUN INGEN BOY MANS در روتردام تاءمین هزینه آن را بر عهده گرفت ما از این کار صرف نظر کردیم و مدل (کاملاً امکان پذیر، هرچند با هزینه بسیار هنگفت)، گراوورها، نقشه‌های پل مارپیچی و یک مجسمه سخت داخل باغ را در اختیار آنها قرار دادیم.

O به چه دلیل دوست دارید بر «سفرهای گالیله» تاءکید کنید؟

ک . الدنبرگ: تغییردادن اندازه اشیاء راهی برای جالب‌تر کردن آنهاست. چراکه با این کار رابطه حاکم میان ما و آنها تغییر می‌کند. هرچه به آنها نزدیک‌تر می‌شویم آنها بزرگتر می‌شوند و هرچه از آنها دور می‌شویم کوچکتر می‌شوند. کتاب سوئیفت (SWIFT) این رابطه شاعرانه مقیاسها را درنظر گرفته است.

ک . وان بروگن: بزرگ کردن یک شیء، دادن نوعی ویژگی آبستره به آن است و این درجالی است که ما بر روی اشیائی کار می‌کنیم که کاملاً آشنا و در دسترس هستند، اشیائی چون پیچ، مسواک، چیزهایی که در یک دست جای می‌گیرند.



ک . الدنبرگ: این اشیاء با فرد، با بدن، با حس لامسه رابطه دارند.