علی اتحاد - تهمینه طاهباز

گزارشی از سه هنرمند رسانه‌نو
هنر معنوی

- سنجش معنایی معنویت

وقتی با واژگانی چون معنویت، معنوی یا روحانی برخورد می‌کنیم، مجموعه‌ای از داده‌های مرتبط با مذهب، آیین و عرفان به ذهن ما متبادر می‌شود که بستگی مستقیم و جداناشدنی با حوزه الوهیت دارند. لیکن این اصطلاح در زبان انگلیسی معادل واژه (Spirituality) است که هر چند از ریشه روح[1] مشتق شده است، لیکن دامنه متفاوت معنایی را پوشش می‌دهد و معادل دایره واژگانی است که گاه برای خواننده فارسی‌زبان ملموس است و گاهی نیز به سختی می‌توان نسبت‌های آن را با واژه مبدأ برقرار کرد.

واژه معادل معنویت یا روحانیت در زبان انگلیسی کمتر به حدودی قدسی[2] وارد شده و بیشتر با امری والا اما این جهانی نسبت دارد. هر چند چنین نگره‌ای در دو سده اخیر پر رنگ‌تر شده اما ریشه‌های آن را می‌توان تا گذشته‌های دور تاریخ اروپا پی گرفت.

با طرح این مقدمه لازم است پیش از ورود به پیکره اصلی متن و معرفی هنرمندان، اندکی به ترسیم

جغرافیای این واژه در فرهنگ آنگلوساکسون بپردازیم.

معنویت (روحانیت) به عنوان مفهومی محدود، وابسته به رویدادهای حوزه روح است. مفهوم «معنوی»، درک حقایق (یا حتی امکان) ابدی ازلی غیرفیزیکی را در بر می‌گیرد که نوع بشر را درگیر سر انجام طبیعت کرده و بسیاری اوقات با مسائل زمینی، مادی و این جهانی در تقابل قرار می‌دهد. درک مفهوم بستگی (پیوند) به درک ویژگی‌ها و تبیین مفهوم معنویت سامان می‌دهد - وابستگی به حقیقت مابعدالطبیعه مهم‌ترین نکته است که می‌تواند شامل تجربه احساسی حیرت و حرمت مذهبی و یا شامل کیفیات «ساتوری» یا «نیروانه» شود. به‌طور خاص معنویت بازگو کننده مسائل مربوط به سلامت عقل و وضع روانی است. مانند اشکالی از مذاهب، آیین‌ها و به‌ویژه تصوف، معنویت نیز بر تجربیات فردی متمرکز است.

بخش اعظم سنت‌های معنوی در نسبت مستقیم با روحانیت به معنای عمومی قرار دارد: «طریقت و روش»، «وظیفه و کار»، «ممارست» یا درونی‌سازی ذات حقیقت برای هر شخص و یا تکیه بر یک وجود مطلق (خداوند، آفرینش [کائنات] یا زندگی)، نیز رها شدن از محدودیت خویشتن خویش (اگو) با نظر به وجود ذات حقیقت.

بخشی از سنت هندی، معنویت (سانسکریت: آدهیاتما) را به‌مثابه مفهومی می‌انگارد که وابسته به خویشتن یا روح (سانسکریت: آتمان) است.

اشکال دیگر معنویت می‌تواند خود را همچون فلسفه آشکار سازد: گزارش‌هایی در خصوص محتوای مابعدالطبیعه. اورسولا کینگ[3] در کتاب «معنویت فمنیست و اکوفمنیست»[4] چنین می‌نویسد: «امروزه مفهوم معنویت به واسطه انسان‌شناسی درک می‌شود به عنوان اکتشافی برای دریافتن آنچه انسان را به کمال می‌رساند.»[5]

هر چند اهداف و طبیعت درونی معنویت به‌عنوان اصطلاحی با کاربردهای متنوع بسیار گسترده است، لیکن می‌توان با تمرکز بر مفاهیم کلیدی که در تعاریف افراد از حوزه معنویت برمی‌خیزد آن را معنا کرد. پژوهش‌های «مارتسولف»[6] و «مایکلی»[7] در کتاب «مفهوم معنویت»[8] حوزه‌های زیر را به عنوان مواردی قابل توجه جدا کرده است:[9]

۱) معنا: دلالت زندگی، حس موقعیت، توان استنتاج، مقصود

۲) ارزش‌ها باورها: معیارها و اخلاقیاتی که هر فرد به آن احترام می‌گذارد.

۳) تعالی: تجربه، آگاهی و درک ابعاد فرابعدی زندگی.

۴) پیوندها: افزایش نسبت پیوندهای فردی با خویشتن خود، دیگران، خداوند، روح، الوهیت و طبیعت.

۵) شایستگی: آشکارسازی حیات که آن را تأمل و تجربه می‌نامند، که این دو پرسش را شامل می‌شود:

چیستی و چگونگی.

با در نظر گرفتن موارد فوق اگر جست‌وجوی خود را در جهان معاصر هنر پی بگیریم، زیر عنوان واژه معنویت با آثاری برخورد خواهیم کرد که نسبتی با موارد فوق‌الذکر دارند. چنین رویکردی خاستگاهی بنیادین دارد که ما را چند سده به عقب خواهد برد.

با پایان یافتن دوران تسلط خرد اسکولاستیک و آغاز نوزایی و ورود به عصر علم، خرد پژوهشگر جایگزین خرد از پیش پذیرنده شد و مباحثات تغییر مسیر داد.

دانشمندان عصر علم و «انقلاب دانش» در مقاطعی حساس از تاریخ دانش با سرسختی‌ها و مقاومت کلیسای کاتولیک مواجه شدند، لیکن در طول دو سده کلیسا نیز اندک اندک قدرت و نفوذش را از کف داد و صحنه را ترک کرد. به عنوان نمونه‌ای عینی از این تغییر نگرش بد نیست به بخشی از نامه گالیلیو گالیله به دوشس بزرگ توسکانی، «کریستیانا» - که نام او نیز نامی خاص و استعاری به حساب می‌آید - (به سال ۱۶۱۵) توجه کنیم. گالیله نامه‌اش را چنین آغاز می‌کند:

«چند سال پیش، همچنان که حضرت عالی به خوبی استحضار دارید، در افلاک چیزهای بسیاری کشف کردم که پیش از عصر ما مشاهده نشده بودند. تازگی این چیزها و همچنین تبعاتی که از آنها در تعارض با تصورات فیزیکی رایج در میان فلاسفه دانشگاهی پیدا شد، بسیاری از آن استادان را بر ضد من برانگیخت، چنان که گویی من خود با دست خویش چیزهایی را در آسمان قرار داده‌ام تا طبیعت را برهم زنم و علوم را در هم بریزم [...] به این منظور ایشان تعصب ریاکارانه خود را برای دفاع از مذهب به کار می‌برند و انجیل را به یاری خود می‌خوانند و آن را وسیله دستیابی به مقاصد فریبکارانه خود قرار می‌دهند. فکر می‌کنم در بحث از مسائل فیزیکی می‌باید نه از حجت عبارات کتاب مقدس بلکه از تجربیات حسی و شواهد ضروری آغاز کنم؛ زیرا انجیل مقدس و پدیده‌های طبیعی به‌طور یکسان از کلام خداوند نشأت می‌گیرند.»[۱۰]

بدین‌ترتیب و در طول چند سده، ماوراءالطبیعه جای خود را به مابعدالطبیعه بخشید و متافیزیک به عنوان بخش‌هایی از فیزیک که هنوز ناشناخته مانده معرفی شد.

از دیگر جریان‌هایی که تاثیر بسزایی در خوانش امروزی واژه معنویت داشتند می‌توان به تغییرات بنیادین دانش زیست‌شناسی (انقلاب داروینی) و دانش فیزیک در واپسین سال‌های سده نوزدهم و نیمه نخست سده بیستم اشاره کرد. این تحولات جایگاه یکه و قدسی انسان را که طی چند سده خردورزی به‌دست آمده بود شکست و باور به هم‌ترازی انسان با طبیعت و کائنات را سبب شد. ویژگی‌هایی که در بسیاری از آثار موسوم به آثار معنوی هنر معاصر به چشم می‌خورد.

برابرانگاری انسان و طبیعت موج تازه‌ای در زندگی شهروندان اروپای غربی و ایالات متحده به پا کرد که نمود عینی آن را می‌توان از سال‌های دهه ۱۹۶۰ تا امروز مشاهده کرد. در دهه‌های ۷۰-۱۹۶۰ جوانان

اروپایی و آمریکایی بسیاری در قالب گروه‌های موسیقی و روشنفکر با ایده بازگشت به طبیعت، به حومه شهرها و دامان طبیعت پناه بردند. در اروپا عرفان شرق دور و در ایالات متحده عرفان سرخپوستان و آمریکای مرکزی همه‌گیر شد و شکل تازه‌ای از هنر سر بر آورد که سنتزی از اندیشه عصر دینی و دوران مدرن به حساب می‌آمد. اندیشه‌ای که با وجود گذشت چند دهه هنوز هم به حیات خود ادامه می‌دهد.

آن‌چه در ادامه می‌آید گزارش‌های مختصری است در باره هنرمندانی که آثارشان زیر عنوان آثاری معنوی طبقه‌بندی می‌شود.

گزارش نخست

- در باره جیمز تورل

جیمز تورل[11] در پاسادنا کالیفرنیا[12] رشد کرد و نخستین خاطراتش نیز مربوط به همان منطقه است. بخش مهمی از این خاطرات را حضور مادربزرگ تورل پر می‌کند، کسی که او را وارد فرقه کویکر کرد و در حلقه ستایش‌کنندگان نور قرار داد. جیمز تورل به عنوان فرزند یک متخصص موتور هواپیما، پیش از آن‌که پا به سن بگذارد پرواز را تجربه کرد. و در حالی که تنها شانزده سال داشت گواهی خلبانی دریافت کرد. تورل در دهه ۱۹۵۰ وارد کاری شد که خود آن را ماموریت‌های پاره وقت می‌نامید. مجموعه فعالیت‌هایی که پرواز با هواپیمای تک‌موتوره به منظور جابجایی راهبان تبتی - پس از شورش ۱۹۵۹ - نیز از آن جمله بود. کمی بعد در چند ماموریت سازمان مرکزی اطلاعات و در پروازهای پر ارتفاع جاسوسی حضور داشت، که سبب شد نگاه او بیش از پیش دقیق شود و اشتیاقی عجیب برای نگریستن در وی بروز کند. تورل پس از به پایان رساندن تحصیلات در رشته روانشناسی تجربیاتش با نور را آغاز کرد. او بعدها این کار را چنین توصیف می‌کند:

«این کار به مثابه آغازی برای یک ناظر ایده‌آل بود، ناظری که نورها را چون گنجینه‌ای می‌اندوزد. من در موقعیتی قرار داشتم که برای هر کسی خواستنی بود.»[13]

وقتی جیمز تورل پروژه هوایی (آسمانی)اش را در غرب انگلستان و به تاریخ آگوست ۱۹۹۹ به پایان رساند منتقدان با تردید و بدبینی آن را از نظر گذراندند. محوطه‌ای بسیار ساده که در جایی بلند و بر دامنه یکی از جبهه‌های کوه سنت میشل قرار داشت و صحنی بی‌نظیر برای تماشای خورشیدگرفتگی بود.

تورل به سادگی هر چه تمام‌تر آسمان را به جای بوم نقاشی‌اش به کار گرفت.«هر چند همواره این چنین نگاه می‌کردم، با این حال تا آن زمان هرگز اینگونه نبود»[14] بعضی‌ها در دفتر نظرات چیزی به

همین سادگی نوشته بودند: «سپاسگزارم از اینکه وادارم کردی تا به آسمان نگاه کنم.»[۱۵] آثار پیشین هنرمند کمتر با چنین استقبالی مواجه شده بودند. نورهای سه بعدی که تورل در سال ۱۹۶۷ بر دیوارهای موزه هنر پاسادنا تاباند از سوی روزنامه‌ها چنین توصیف شد: «تنها نوری بر دیوار!»

با این حال وقتی تورل سه سال پیش آثارش را در نیویورک به نمایش گذاشت، افراد مختلفی به واسطه نورهایی که از بالا به زمین تابانده شده بود دچار خطای دید شدند، تا حدی که یکی از بازدید کنندگان به خاطرشکستن مچ دستش، تورل را تحت پیگرد قانونی قرار داد. او در عین حال که نسبت به سلامتی خانم صدمه دیده ابراز نگرانی می‌کرد، دادخواست وی را با لحنی طنزآمیز پاسخ داد:

«گواهی آن زن حاکی از آن بود که من دیواری آبی ساخته بودم. اما وقتی وی به آن دیوار تکیه داد دیگر آن‌جا نبود. آن دیوار از نور ساخته شده بود.»

اگر این آثار تورل یعنی آثاری که ماده اولیه آنها نور مصنوعی است را در یک کفه ترازو جای دهیم بی‌شک مشهورترین اثر هنرمند - آتشفشان رودن - توان آن را دارد تا کفه دیگر را سنگین سازد. از این‌رو در این گزارش بر اثر فوق تمرکز خواهیم کرد.

آتشفشان رودن

پس از ۵۰۰ ساعت پرواز با هواپیمای تک‌موتوره در جست‌وجوی آتشفشانی مناسب، تورل در سال ۱۹۷۴ آتشفشان رودن را یافت. او در سال ۱۹۷۷ آتشفشان را خرید و مراحل طولانی را برای فراهم کردن سرمایه ساخت پایگاه‌اش آغاز کرد. به‌جز ایجاد تغییر در مکانی طبیعی، اثر تورل چندین حجره را در دل آتشفشان پدید آورده بود که بیننده می‌توانست به واسطه آن حسی از اجتماع نور ستارگان را تجربه کند. برای رسیدن به این هدف هنرمند، راهروها و اتاق‌های تاریکی طراحی کرد که چشم‌انداز بی‌نظیری از دهانه آتشفشان داشتند و به واسطه این محدودیت افق دید، منظره‌ای جام‌گونه از آسمان دیده می‌شد. تورل در این باره چنین شرح می‌دهد:

«در بالا شکلی چون جام (یا کاسه) می‌خواستم چرا که در واقع سمت بالای اتاق به آسمان شکل می‌داد و به آن فرمی گنبدی می‌بخشید... من درست شانزده ماه آنجا زندگی کردم. به آن‌جا بسیار علاقه‌مند بودم، چرا که رنگ‌ها را دوست داشتم و همین‌طور آن منطقه را که در نوار غربی بیابان رنگارنگ قرار داشت... در این مرحله می‌خواستم فضاهایی را بسازم که پدیده‌های آسمانی را با خود به همراه داشته باشد، گونه‌ای از موسیقی با مجموعه‌ای از نورها.»[۱۶]

در نهایت پس از پایان پروژه، برآورد هزینه‌ها نشان داد چیزی بین پانزده تا بیست میلیون دلار هزینه ساخت این اثر شده است. این هزینه‌ها به صورت ترکیبی از بودجه شرکتی و خصوصی تامین شده بودند.

یکی از تامین کنندگان بودجه ساخت اثر مجموعه‌دار ایتالیایی با نام «کنت پانتزا دیبوامو»[17] بود. وی با مطالعه طرح کلی آتشفشان رودن بسیار تحت تاثیر قرار گرفت و اعتقاد داشت که تجربیاتی از این دست نیرویی بالقوه برای رهانیدن جهان از بند نابسامانی‌های اجتماعی دارند. وی در باره این اثر نظری اغراق‌آمیز داشت که بی‌شک نشان از اعتقاد راسخ‌اش در چنین سرمایه‌گذاری‌هایی دارد:
«اگر همه بتوانند تجربه‌ای این‌چنین داشته باشند مصرف مواد مخدر از میان خواهد رفت، کسی مرتکب خودکشی نمی‌شود و خشونت متوقف خواهد شد.»[18]
تورل بر پایه ایده برابری انسان و طبیعت که پیشتر از آن سخن رفت در این اثر و اثر دیگری که در سال ۱۹۹۹ (خورشیدگرفتگی) اجرا نمود تلاش کرد شرایطی فراهم آورد تا بینندگانش به تماشای منظره‌ای بنشینند که پیش از آن نیز در اختیار آنان بوده است.
برش زمانی که هنرمند از واقعیت در حال وقوع ارائه می‌دهد، در کنار شرایط ارائه آن پدیده طبیعی - مانند رویت نور ستارگان یا کسوف - که می‌تواند یک سکو یا اتاق باشد، بیننده را وادار می‌سازد تا بخشی از زمان خود را صرف تمرکز بر آن پدیده نماید. چیزی که در شرایطی نامشابه امکان وقوع کمتری داشت. تورل در این دو اثر از رویدادهای طبیعی به نفع خود سود می‌جوید و آن را تصاحب می‌کند. بدین‌ترتیب هنرمند در ارائه اثرش همچون گفتاری آیینی مردمان را به تماشا و تعمق وامی‌دارد.

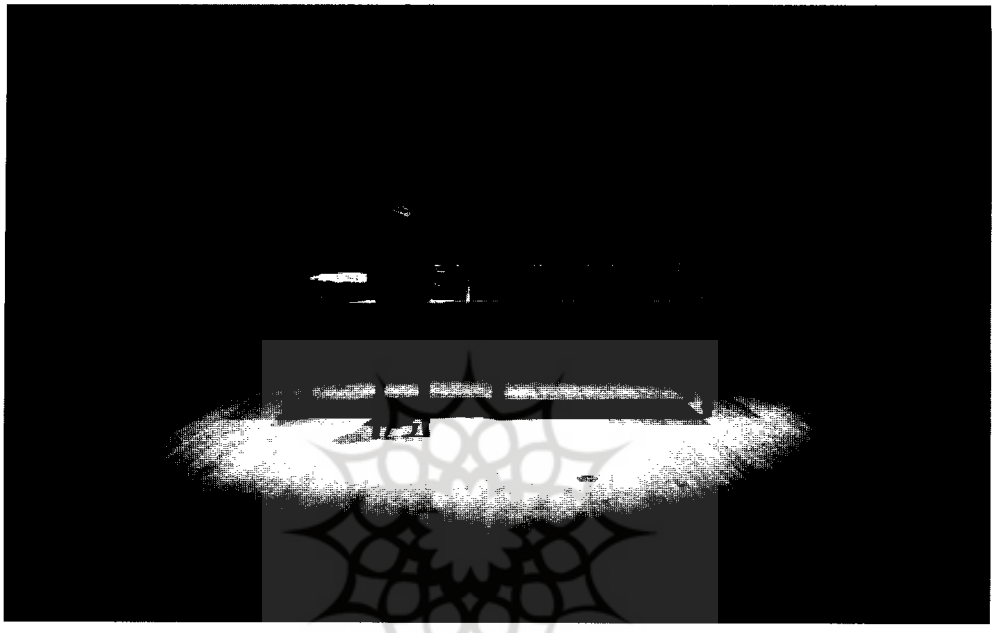
گزارش دوم

درباره ان همیلتون

ان همیلتون در ایالت اوهایوی آمریکا و به‌طور دقیق‌تر در لیما[19] به دنیا آمد. وی تحصیلاتش را ابتدا در رشته انسان‌شناسی دانشگاه ایالتی اوهایو و سپس در رشته طراحی پارچه ادامه داد. همیلتون در سال ۱۹۸۴ تحصیلاتش در مقطع فوق لیسانس رشته مجسمه را در دانشگاه ییل به پایان رساند. تاثیر کلیه مقاطع تحصیلی یاد شده را می‌توان به وضوح در پرونده هنری هنرمند دید.
همیلتون در ۱۹۸۵ به عنوان استاد دانشگاه کالیفرنیای سانتاباربارا آغاز به کار کرد و به سال ۱۹۹۱ باز هم به اوهایو بازگشت و در حال حاضر نیز ساکن همان ایالت است.
اگر سیر تحول آثار همیلتون را بررسی کنیم در می‌یابیم که از نخستین آثار وی در سال ۱۹۸۴ تاکنون، این آثار سال به سال پیچیده‌تر شدند. آثار اولیه هنرمند اغلب در فضایی سفید طراحی می‌شدند، اما اندک اندک فضاهای تودرتو، دیوارهای پوشیده از اشیاء ارگانیک و حضور خود هنرمند یا اجراگران دیگر در چیدمان‌ها، جای سادگی آثار نخستین وی را گرفت.
همیلتون در اغلب آثارش به صورتی تلویحی ذهن مخاطب را درگیر پرسشی اساسی می‌کند. برای مثال وی در اثری با نام «خطوط موازی» که به سال ۱۹۹۱ ارائه شد؛ تعدادی شمع عظیم ساخته شده از

چربی حیوانی را کنار قفسه‌ای شیشه‌ای که جسد بوقلمون را در خود جای می‌داد که تعدادی سوسک در حال خوردن آن بودند، قرار داد. این اثر مخاطب را به چالش می‌کشید و پرسشی از این دست مطرح می‌کرد: سوسک‌ها بخشی از چرخه طبیعت‌اند، اما چه کسی به ما حق کشتن حیوانات را داده تا این شمع‌ها را بسازیم؟

در اثری دیگر از همیلتون با نام «تروپوس»[۲۰] که به سال ۱۹۹۳ اجرا شد، هنرمند کف کارخانه ای به



وسعت پنج هزار فوت را با موی دم اسب پوشاند، به گونه‌ای که تصویری از دریای مواج را به‌خاطر می‌آورد. در میانه سالن زنی نشسته بود که با یک هویه بخش‌هایی از صفحات کتاب سفیدی که در دست داشت را می‌سوزاند. چه در آثاری که در اینجا ذکری از آنها آمد و چه در دیگر آثار همیلتون، همواره دو عنصر نقش بسیار کلیدی دارند: یکی عنصر زبان است که هر بار به شکلی در لایه‌های زیرین اثر قرار گرفته و ابعاد تازه‌ای از خود را به نمایش می‌گذارد و دیگری نسبت‌های مستقیم و بسیار عمیق هر اثر با محیطی که در آن ارائه می‌شود. بدین‌معنا که در اغلب چیدمان‌های همیلتون عناصری از بافتار تاریخی و فرهنگی منطقه‌ای که اثر در آنجا به نمایش در آمده به صورت سوبژکتیو و حتی ابژکتیو در اثر حضور دارد. در ادامه به بررسی یکی از مهم‌ترین آثار همیلتون خواهیم پرداخت.

لعنت

«با گذر از خیابان‌های شلوغ نیویورک وارد چیدمانی از «ان همیلتون» می‌شویم، با نام «لعنت».

نخستین رویارویی با اثر ورود به اتاقی بود که کف آن با لباس‌های کهنه پوشیده شده. این لباس‌های کهنه ابتدا با شراب سرخ خیسانده شده، سپس با آب شستشو و چلانده شده و در نهایت به صورت مرطوب ارائه شده بودند و بوی تند آنها فضا را آکنده بود. با قدم گذاشتن به فضایی پوشیده در ملحفه‌های نمناک، بیننده وارد فضای بازهم پوشیده‌تر می‌شود که با دیواری بیست فوتی پنهان شده است. بلندگوهای جای داده شده در دیوار، صدای خواندن بخش‌های انتخابی از دو کتاب «سرود من» و «پیکر الکتریکی» شاعر آمریکایی «والت ویتمن» را پخش می‌کنند. در سال ۱۹۵۵ جایی نوشته شد که آثار ویتمن با نوعی رهایی درون‌نگر تعبیر می‌شوند و این شعرها با حسی از خاطرات، تاریخ و خلوت تنهایی رنگ‌آمیزی شده‌اند. یک ماه پس از گشایش نمایشگاه، زنی [همیلتون] بر یک تک‌صندلی، پشت میز غذاخوری و پشت به بینندگان نشست. از کمی نزدیک‌تر می‌شد دید که هنرمند دهانش را با خمیر پر کرده تا قالبی فضای داخلی آن بسازد. این قالب کمی بعد در سبدی قرار گرفت: یک جعبه حصیری که در سال‌های آغازین سده بیستم برای حمل اجساد به مرده خانه[۲۱] از آن استفاده می‌شد. این کنش هر روز تکرار می‌شد، تا آنکه آرام آرام نیمی از سبد پر شد. سراسر فضای پشت و در منظره مقابل هنرمند نیز، دیوار پوشیده از ملحفه‌های کتانی رختخواب بود.»

این چیدمان، نخستین پروژه همیلتون در یک گالری تجاری نیویورکی بود. با نگاهی به مکان نمایشگاه در «سوهو» - که با توجه به زمان نمایشگاه بزرگ‌ترین مرکز جهان هنر بود - این قطعه کوچک ارجاعی به تاریخ بزرگ اجتماعی منطقه داشت، کشف روایات فراموش شده‌ای از کارگران، رنج و ابزار کار. در سده نوزدهم و سال‌های آغازین سده بیستم، سوهو خانه و محله ای برای صنعت رو به رشد پوشاک نیویورک به حساب می‌آمد. این صنعت کاملا به نیروی کار کارآمد مهاجران، زنان و کودکان وابسته بود.

«این صنعت نخستین گام‌هایش را با انفجار جمعیت و اقتصاد آمریکا برداشت. کارگران در شرایط بسیار ناگوار و عرق‌ریزی کار می‌کردند تا آن‌که در سال ۱۹۱۱ بر اثر آتش‌سوزی در کارخانه لباس زنانه «تری آنگل» ۱۴۶ نفر از کارگران جان باختند و سیاستمداران برای تصویب قانونی جهت بالا بردن سطح ایمنی فضای کار کارگران و ممنوعیت کار کودکان به مجلس فشار آوردند و سبب تصویب قوانینی اصلاحی شدند.»[۲۲]

یکی از واپسین ساختمان‌های تولیدی - صنعتی فعال در سوهوی نیویورک در دهه ۱۹۷۰، کارخانه نان (R & K) در خیابان پرینس بود. این مکان در همسایگی یک انبار غیرقانونی خرید و فروش لباس‌های دست دوم کارگری قرار داشت. در دهه ۱۹۸۰ از یک بخش کوچک که چند گالری، رستوران و نوشگاه را در خود جای می‌داد بدل به یکی از مراکز بین‌المللی هنر جهان شد. در همان سال‌ها و پس از تغییر مکان کارخانه نان، به‌جای آن موزه جدید هنر معاصر تاسیس شد. چندی بعد محل موزه

توسط یک گالری تجاری خریداری شد و تغییر کاربری داد. و بدل به گالری شد که اَن همیلتون در سال ۱۹۹۱ در آن چیدمان خود را ارائه کرد.

«اثر همیلتون در باره تاریخی محلی سخن می گوید، اما در عین حال به مصالح و تجربیاتی می‌پردازد که از نیویورک یا گالری فراتر می‌رود. کنش‌های آمیخته با خلسه هنرمند با شمای عمومی عبادت‌کنندگان قابل قیاس است، چنان که نان و شراب ارجاعی به مذهب و مراسم عشای ربانی دارد. میز جایی برای خوردن است با این حال هنرمند کاسه‌ای خمیر را عرضه می کند که هنوز آماده نشده است. صدایی که از دیوارها به گوش می‌رسد در تضادی کامل با کنش خاموش هنرمند قرار دارد، بدین‌ترتیب واژگانی که از دهان به صورت شیء بیرون می آمدند بیننده را شگفت‌زده می کرد. چیدمان همیلتون از خاطره‌ای مکانی و چگونگی ارتباط امروز ما با تاریخ، رنج و میرایی خویشتن مان تغذیه می‌شود و مفاهیمی چون زندگی، مرگ، معاش و پوسیدگی را پیش می کشد.» [۲۳]

گزارش سوم

در باره ولفگانگ لایب

ولفگانگ لایب هنرمندی آلمانی و متولد بیست و پنجم مارس ۱۹۵۰ است. وی به دلیل موقعیت شغلی پدرش بخش عمده‌ای از سال‌های کودکی‌اش را در شرق، و به‌ویژه هند گذراند و همین امر سبب شد تا بسیاری از آثارش رنگ‌وبویی شرقی به خود بگیرد. بسیاری از منتقدان و تاریخ‌نویسان آثار او را در دو شکل لند آرت و مینی‌مال تقسیم‌بندی می کنند؛ لیکن آثار لایب به مفهوم دانشنامه‌ای زیر عنوان هیچ یک از این دو نام محدود نمی‌شوند.

«ولفگانگ لایب مجسمه‌هایی را می‌سازد که کمتر شیء بودن و کاربردشان مورد توجه است. نیروی ظریف تشریفاتی و سادگی آیینی و معنوی در آثار تاثیرگذار وی قابل پیگیری است. هنر وی در تقاطعی میان مرگ و زندگی منشعب می‌شود؛ میان عالم ماده و جهان نامحسوس.»

لایب قرار بود در ابتدا راه پدر را پی بگیرد و پزشک شود وی در اوج جوانی و درست زمانی که تحصیلات پزشکی‌اش را به پایان رساند به هنر روی آورد لیکن به سبب شرایط روحی راه اصلی زندگی او رخ نمود.

«براهمانداس»[۲۴] (۷۵-۱۹۷۲) از نخستین آثار لایب محسوب می‌شود، مجموعه‌ای هشت تایی و سنگی که هر کدام به اندازه یک گوجه فرنگی ساخته شده و جلا خورده بودند. این سنگ‌ها روی سطح زمین و بر یک پایه قرارداشتند. و در مقام استعاره‌ای دیداری و به عنوان قیاسی از کل کائنات به نمایش در آمدند.

این دوگانگی شاعرانه در اجرای اولیه اثر «شیر - سنگ»[۲۵] (۸۷-۱۹۸۳) نیز ملموس بود. مربعی از جنس

تخته‌سنگ نازک و مرمری، با ضخامتی حدود یک اینچ که روی زمین قرار گرفته بود (این اثر با ارائه مجلل و به تنهایی در گالری به نمایش در آمده بود که پنجره‌ای شیشه‌ای رو به اقیانوس داشت). لایب در لبه‌های تخته سنگ گودی را بر سطح مرمر نقر کرده بود، بدین ترتیب با ریختن شیر بر سطح سنگ، شیر تمام سطح را می‌پوشاند.

«با توجه به سطح سفید و درخشان اثر، گفتن این که مایع کجا به پایان می‌رسید و از کجا جسم جامد آغاز می‌شد تقریبا غیرممکن بود. مرمر به عنوان ماده کلاسیک در ساخت مجسمه با یک دگرگونی اکنون نقش پایه را بر عهده گرفته بود، سنگ با نفوذ ناپذیری‌اش این مایع حیاتی و درخشان را نگهداری می‌کرد.»[۲۶]

در اجرای این اثر هر روز صبح یک نفر شیر را روی سنگ می‌ریخته و در هنگام تعطیلی گالری شخص دیگری آن را پاک می‌کرد. لایب این کنش‌ورزی را به مثابه نوعی تشریفات آیینی می‌دید.

به پیکر درآوردن تقدس هنر در مقام زایشی انسانی، کنشی ماندگار و مهم‌ترین ویژگی آثار لایب به حساب می‌آید.

«در اثر «تو به جای دیگری خواهی رفت»[۲۷] (۱۹۹۵) شش قایق مومی که بر سکوی چوبی مرتفعی که میان دیوارها کشیده شده قرار گرفته بودند. این قایق‌ها قطعا به یک سفر اشاره دارند اما در عین حال مورد قیاسی از خانه نیز هستند. «جای دیگر» در نمایشگاه دیگری تکرار شد (اتاق ایمان ۱۹۹۷)[۲۸]؛ اتاقی مرتفع و تنگ که با موم پوشانده شده و یک لامپ روشن لخت که درست پشت در آویخته شده بود. در آن واحد یک نفر در اتاق جای می‌گرفت، اتاقی که با گرما و بوی شیرین عسلی که از موم‌ها می‌آمد راحت و دلنشین می‌نمود. آن اتاق در عین حال به تابوت نیز شبیه بود. بدین‌ترتیب مقصد زیارت نسل به نسل آن قایق‌ها بدل به مقصدی معین شد. در این دو اثر، نگاه چرخشی [مبتنی بر دور] آشکارتر شده است. هرچند ممکن است نگاه چرخشی لایب با محور قرار دادن شعر ویلیام لوسی - چرخید با چرخش هر روزه زمین/با صخره‌ها و سنگ‌ها و درختانش - از چرخه تولد، مرگ و تولد دوباره‌ای که در باور هندوان و بودائیان وجود دارد کوچک‌تر و جزیی‌تر به نظر برسد.»[۲۹]

لایب پنجاه و هفت ساله اکنون در شهر کوچک و جنگلی زادگاهش در آلمان - متزینگن - زندگی و کار می‌کند.

گرده گل‌ها

ولفگانگ لایب در دو اثر یکی به سال (۱۹۹۲) با نام «گرده‌های فندق»[۳۰] و دیگری با عنوان «گرده‌های قاصدک»[۳۱] (۱۹۹۰) با استفاده از مواد اولیه‌ای که در نام آثار ذکر شده، توده‌هایی چهار ضلعی به وجود آورد. «گرده‌های خالص در محدوده یک فضای مربع الک شدند و نوری از بالا بر آنها تابانده شد. رنگ غلیظ و درخشان مربع‌ها - زرد روشن یا طلایی پرداخته- مانند استخری ژرف و بی‌انتها بود، به

گونه‌ای که نمی‌توانستید از آن چشم بردارید. این آثار با دقت ساخته شده بودند و با وجود آن‌که با دقت روی زمین الک شده بودند حدود پیرامون آن قابل تعیین نبود. دیوارهای سفید و معمول گالری به آرامی تغییر می‌یافتند و بدل به کلیسایی این جهانی می‌شدند که هنر و طبیعت را ممزوج می‌سازد.»[۳۲] لایب در «شیر- سنگ» از شیرهای پاکتی انجمن شیر مادران که از شیر طبیعی مادر تهیه می‌شد استفاده کرده بود. حال بر مبنای همین نگرش در دو اثر اخیر نیز با عنصری طبیعی از وجه نرینه حیات، مجموعه آثار خود را به تعادلی این جهانی می‌رساند. برای مثال، «خانه دانه برنجی» (۹۶-۱۹۹۵)، تخته سنگی پنج فوتی از جنس مرمر که سطح آن با توده‌ای از دانه‌های برنج پوشانده شده بود. مرمر پوشانده شده در برنج اشاره‌ای توأمان به معاش و سرپناه دارد، اما در عین حال گورستان را نیز به یاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌آورد: گورستان‌های مسلمانان هند که لایب در سال‌های کودکی‌اش دیده بود.
زیبایی‌شناسی شرقی تاثیر بسزایی در آثار لایب گذاشته است. گورستان‌ها و نیایش‌گاه‌های زیگوراتی، از سویی و اندیشه «ذن کوان» از سوی دیگر، بدل به ریشه آثاری چون گرده‌های گل و «پنج کوه برای صعود نکردن»[۳۳] شده است. «پنج کوه برای صعود نکردن» (۱۹۹۸) شامل پنج کپه مخروطی شکل از جنس گرده گل و به ارتفاع حدود دو اینچ بود که روی زمینه‌ای سفید و به موازات هم قرار گرفته بودند.