گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم

مرجان محمدی‌نژاد
دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر

چکیده
در این مقاله چگونگی حضور فیگور در مجسمه سازی قرن بیستم و گذر از مدرن به پسامدرن و تحول مؤلفه‌های زیبایی شناختی آن، از ابتدا تا انتهای قرن بیستم بررسی می‌شود. فرم‌گرایی ناب و تأکید بر عدم بازنمایی در نیمه اول قرن ـ که از اصلی‌ترین ویژگی‌های هنر مدرن‌اند ـ در انتهای قرن، جای خود را به مؤلفه‌های پسامدرن همچون تأکید بر بازنمایی و عدم تولید شیء یکتا و همسو سازی هنر و اجتماع می‌دهد. این تحولات و خصایص، به خوبی در چگونگی به تصویر درآمدن انسان در آثار هنرمندان مجسمه‌ساز قابل بررسی است. در این بین با استفاده از نظریات تعدادی از صاحب‌نظران حوزه مدرن و پسامدرن، به برخی ویژگی‌های فرهنگی و هنری مدرنیسم و پست‌مدرنیسم اشاره می‌شود. برای این منظور، آثار تعدادی از هنرمندان مجسمه ساز که پیکر انسان را دستمایه خلق آثار خویش قرار داده‌اند مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هنرمندان منتخب به قرار زیرند: هنری مور، گیلبرت و جورج، استفان بلکنهول، آنتونی گرملی و دوان هانسون.

واژگان کلیدی: مدرنیسم، پسامدرنیسم، بازنمایی، عدم بازنمایی، فیگور.

مقدمه
قرن بیستم از قرون پرتلاطم تاریخ بشری است که در طول آن، اتفاقات و تحولات بسیاری روی داده است. در ابتدای این قرن، حاکمیت مدرنیته و اندیشه مدرنیسم بر تحولات اجتماعی و فرهنگی تأثیر گذار بوده و در سه دههٔ پایانی آن پسامدرنیته و اندیشهٔ پسامدرنیسم. تفاوت‌های بنیادین این دو جریان خود گواه تحولات بزرگی است که در طول قرن بیستم در تمامی ابعاد زندگی انسان روی داده است. روند تولید هنر نیز به عنوان یک محصول فرهنگی در طول قرن بیستم به موازات تحولات فرهنگی و اجتماعی دستخوش تغییرات بسیاری شده است.
یکی از مؤلفه‌هایی که در طول تاریخ مجسمه‌سازی همواره به اشکال مختلف توسط هنرمندان به تصویر درآمده بدن انسان است. از مجسمه‌های یونان باستان تا فیگور داود میکل‌آنژ در دورهٔ رنسانس و بالزاک رودن در ابتدای مدرنیسم، حضور فیگور در تاریخ مجسمه سازی به وفور دیده می‌شود. چگونگی بازنمایی فیگور در تمامی جریان‌های هنری بر اساس اندیشه حاکم در آن جریان صورت گرفته است. در این مقاله بررسی فیگور و چگونگی حضور آن در طول قرن بیستم بهانه‌ای است برای تأکید بر تحولات زیبایی شناسانه قرن.

بر این اســاس، این مقاله بر آن اســت تا به این ســؤال پاســخ دهد که چگونه تحولات زیبایی‌شناسی قرن بیستم در گذار از مدرنیســم به پسامدرنیســم بر نحوهٔ حضور پیکر انســان در عرصهٔ مجسمه‌ســازی تأثیر گذار بوده اســت؟

۱. مبانی نظری

۱-۱-مدرنیسم

مدرنیسم با رواج خود با مسائل بسیاری که در فرهنگ پیش از آن رایج بود به مقابله برخاست؛ اما «نخستین جنبه تازه، که از دیدگاه فلســفی مهم‌ترین هم هست برداشتی جدید است از واقعیت، برداشتی که یکسر با ادراک زیبایی‌شناسانه کهن تفاوت دارد. و درست به دلیل همین برداشت تازه از واقعیت است که هنر مدرن بیانگر نیست ... و چون هنر مدرن بیانگر نیست مقلد واقعیت هم نیســت» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۷). در نتیجه هنر مدرن هنری اســت که بر عدم بازنمایی تأکید دارد و به خلق شیئی منحصر به‌فرد می‌پردازد. به عبارت دیگر هنر مدرن بر آن اســت تا پدیده‌ای یکتا خلق کند. یکتایی این محصول حاصل فرم ویژه‌ای اســت که برآمده از ذهن هنرمند و حاصل بیان ویژه هنری اوســت. حضور انواع سبک‌های هنری انتزاع‌گرا در حوزهٔ هنر مدرن شــاهد بزرگ این مدعاســت.

بر این اساس به راحتی می‌توان بر این نظر معروف که هنر مدرن هنری نخبه‌گرا و ناب‌گراست اتکا نمود و نتیجه گرفت که هنر مدرن با مخاطبان بســیاری از فرهنگ توده ارتباط برقرار نمی‌کند و برخورد و اســتفاده از آن به فرهنگ روشنفکری اختصاص دارد (ادعایی که توســط بســیاری از اندیشــمندان از جمله آدورنو و اصحاب مکتب فرانکفورت مطرح شــد).

هنر مدرن در پی آن اســت تا پدیده‌ای نو و متفاوت با آنچه پیش از آن موجود بوده اســت بیافریند. این ویژگی آن را تبدیل به اثری مبهم و غیرقابل فهم از ســوی تودهٔ مردم کرده اســت. هنر مدرن هنری متمایزکننده است. این سخن بدان معناست که مدرنیســم برای فرهنگ، دو ســطح بالا و پایین و یا به قولی والا و پســت قائل اســت. فرهنگ والا مربوط به نخبگان، روشــنفکران و هنرمندان اســت و سطح دیگر فرهنگ از آن تودهٔ مردم. آثار هنری و ادبی تولید شده در سطح بالای فرهنگ در همان ســطح نیز مورد مصرف قرار می‌گیرند و از نظر مدرنیســت‌ها، هنری که مربوط به عوام و زندگی ایشان باشد هنری ســطح پایین و فاقد ارزش‌های اصیل هنری اســت. تمایل به جداســازی فرهنگی «از سوی دیگر ســبب ظهور نوعی طبقهٔ روحانیون متشــکل از محققان، پژوهشــگران و منتقدان گردید، که وظیفه اصلی خود را شــرح و تبیین رمز و اسرار مدرنیسم می‌دانســتند» (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۳۸).

این مفهوم توسط اندیشمندان بسیاری از جمله ماکس وبر، بنیامین (در مبحث هاله هنر) و پیر بوردیو از متأخرترین نظریه پردازان حوزه فرهنگ، به گونه‌های مختلف بیان شده است. (برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به: لش، ۱۳۸۳: فصول ۱ و ۹) اگر فرهنگ مدرن فرهنگی متمایز کننده باشد پس هنر مدرن نیز به عنوان محصول فرهنگی آن دارای خصلت متمایز کنندگی است. هنر مدرن در تلاش برای فرم‌گرایی ناب، مسائل اجتماعی و پیوند میان زندگی و هنر را به کناری نهاده است. گرینبرگ، از نظریه پردازان مدرنیسم می‌گوید: «اگر می‌خواهیم وارد دنیای هنر شویم باید بار سنگین اجتماع، سیاست، منطق و اخلاقیات را از دوش خود برداریم. همه اینها مانع می‌شود که حقیقت هنر را دریابیم» (گرینبرگ، به نقل از وارد، ۱۳۸۳: ۶۶).

همان‌گونه که گلن وارد استنباط می‌کند: «مدرنیسم مورد نظر گرینبرگ فرمالیستی است. این سخن بدان معناست که مدرنیسم گرینبرگ کمتر به محتوای بیان یا بازنمایی و بیشتر به موضوعاتی انتزاعی از قبیل ترکیب بندی عناصر، فرایندهای مواد و تحریک بصری می‌پردازد. همچنین همه تفاسیری را که عمدتاً بر اساس تجربه ناب و بصری آثار هنری نباشد رد می‌کند»(همان:۶۸).

مدرنیسم به اصالت مواد و قالب هنری ارج فراوان می‌نهد. از نظر هنرمند و منتقد مدرنیسم نقاشی، مجسمه و دیگر قالب‌های هنری باید هرکدام از ویژگی‌های خاص خویش بهره ببرند و تلفیق و ترکیب آنها جایز نیست؛ یعنی هنرمند مجسمه‌ساز تنها از امکانات سه بعدی حجم و نقاش نیز از فضای دو بعدی تابلو برای خلق دنیای جدید خویش بهره ببرد. مواد مورد استفاده نیز به‌واسطه امکاناتی که در اختیار هنرمندان می‌گذارد مورد استفاده قرار می‌گیرد. علاوه بر آن در عرصه هنر مدرن استفاده از هر ماده‌ای در خلق آثار هنری جایز نیست. سنگ، چوب و فلزات عمده موادی هستند که در آثار حجمی مدرن مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

کم شدن اهمیت محتوا در مقابل زبان بصری یا سبک از دیگر ویژگی‌های هنر مدرن است. تأکید بسیار بر فرم بصری ناب و زیبا مجال بسیار کمتری را به حضور محتوا می‌دهد. مدرنیست‌ها معمولاً سبک‌گرا نامیده می‌شوند.

۱-۲-نیمه دوم قرن بیستم: چالش مؤلفه‌های مدرنیسم و حرکت به سوی پست مدرنیسم

از حدود نیمه قرن بیستم و خصوصاً از دهه ۱۹۶۰ به بعد تحولات بنیادینی در فرهنگ و به دنبال آن هنر غرب روی داد. بخش اعظم این تحولات در آمریکا که اکنون مرکزیت هنری را بر عهده داشت به وقوع پیوست. از دهه ۵۰ به بعد به تدریج نوعی واکنش به مؤلفه‌های مدرنیستی در حال شکل‌گیری بود که از دهه ۷۰ به بعد موجبات رشد فرهنگ و هنر پست مدرن را فراهم آورد. بازتاب‌های اولیه پست‌مدرنیسم نیز برای نخستین بار در حوزهٔ هنر و به خصوص معماری مشاهده شد. طرد روایت‌های کلان مدرنیته در حوزهٔ شناخت آدمی و بی‌اعتمادی به دانش بشری، هستهٔ مرکزی گرایش‌های جدید فرهنگی بود. جریان رو به رشد نیمهٔ دوم قرن بیستم در حوزهٔ هنر در مسیری حرکت می‌نمود که پیوند زندگی و هنر و رهایی از نخبه گرایی مدرنیسم در آن به طور فزاینده‌ای به وجود آمده و رشد می‌نمود.

هنر پاپ با به تصویر کشیدن موضوعاتی از فرهنگ عامه، در ابتدای نیمه دوم قرن بیستم، ایده استقلال هنر را به چالش طلبید. تلاش هنرمندان پاپ در به تصویر کشیدن جنبه‌های گوناگونی از زندگی اجتماعی، آنها را به طرح مفاهیم سیاسی، اجتماعی و حتی اخلاقی در آثار هنری کشاند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۷).

اگرچه جریان پست مدرنیسم از دهه ۷۰ به این سو به طور جدی طرح شد، اما از چند دهه پیش از آن پیش زمینه‌های آن از طریق توجه هنرمندان به مسائل اجتماعی، دور شدن از انتزاع‌گرایی و علاقه کمتر به خلق شیء یکتا، آغاز شده بود. «ارزیابی مجدد افکار گرینبرگ و کل نظریه مدرنیسم او یکی از پروژه‌های اصلی پست‌مدرنیسم در عرصه هنر بوده است. این نقدها هم در عمل و هم در نظریه پست‌مدرن دیده می‌شود» (وارد، ۱۳۸۳: ۶۹).

همان‌گونه که فرهنگ مدرن، فرهنگی متمایز کننده نامیده شده است در مقابل، فرهنگ پست مدرن فرهنگی تمایز زداست. این استدلالی است که اسکات لش بر آن تأکید بسیار می‌کند (لش، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۴). این سخن بدان معناست که در مقابل موضع نخبه‌گرایانه و روشنفکری مدرنیسم، فرهنگ و هنر پست‌مدرنیسم، هم به فرهنگ عامه توجه دارد و هم به فرهنگ سطح بالا. به عبارت دیگر پست مدرنیسم لایه‌های فرهنگی را از میان برده و میان فرهنگ توده و فرهنگ نخبگان تمایز قائل نمی‌شود. «دیگر نمی‌توان فرهنگ را در دو سطح متمایز عرضه کرد. نقشه حیات فرهنگی دوباره ترسیم شده است. از این پس منتقدان و نظریه پردازان نباید فرهنگ را ساختمانی دو طبقه بدانند. فرهنگ به یک معنا، مسطح است و سلسله مراتب ندارد. به عبارت دیگر میدانی افقی است که در آن علایق و سلیقه‌های متفاوتی با هم گفت‌وگو می‌کنند، درهم می‌آمیزند، تغییر می‌کنند و در بعضی موارد با هم درگیر می‌شوند» (وارد، ۱۳۸۳: ۵۵).

در نیمه دوم قرن توجه به مسائل انسانی و اجتماعی و مقابله با نیروهای کلام محور که از پیامدهای مدرنیته است، در عوض ناب‌گرایی و فرمالیسم مدرنیسم، از مهم‌ترین دغدغه‌های هنرمندان است. بر خلاف مدرنیست‌ها، «بسیاری از پست‌مدرنیست‌ها خود را در جناح چپ سیاسی و بدین سان طرفدار جنبش‌های مترقی گوناگون، مانند جنبش‌های ضد

امپریالیسم، دفاع از حقوق زنان و آزادی هم جنس بازان، می‌دانند» (کیویتسو، ۱۳۷۸: ۱۹۲). اثر هنری در خلال دهه‌های نیمهٔ دوم قرن در دل اجتماع تولید و مصرف می‌شود و استفادهٔ آن منحصر به طبقهٔ خاصی نیست. بدین روش، هنر پسامدرن در حقیقت واکنشی است به بی‌تفاوتی ذاتی هنر مدرن و بی تعهدی آن نسبت به جامعه که در شکل غایی خود در هنر مینیمال پدیدارشد. مبحث فرهنگ عامه و واکنش نسبت به آن از دهه ۱۹۸۰ در میان هنرمندان بسیار رایج است. اما طرح مسائل مربوط به جامعه در آثار هنری تنها در راستای تأیید آن نیست بلکه «هنرمندان پست مدرنیسم ممکن است هم از فرهنگ توده‌ای ستایش کنند و هم انتقاد» (وارد، ۱۳۸۳: ۸۷). با بازگشت هنر به زندگی مردم، دوباره بازنمایی در هنر مطرح شده است.

بعد از افول داعیه‌های هنر مدرن، دوباره محتوا وارد عرصهٔ آثار هنری می‌شود. لوسی اسمیت در این مورد می‌نویسد: «آنچه که در بحث‌ها از نظر دور می‌ماند این واقعیت است که محتوا و بیان در هنر دهه‌های ۷۰، ۸۰ و ۹۰ به طور غیر قابل تفکیکی در یکدیگر آمیخته اند» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۵).

همان‌گونه که مطرح شد، مدرنیسم بر حفظ اصالت شکل و مادهٔ هنری تأکید می‌ورزد لیکن این ایده نیز از جمله ایده‌هایی بود که در نیمه دوم قرن به چالش کشیده شد. التقاط‌گرایی و کثرت‌گرایی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار پست مدرن است؛ التقاط فرهنگ‌ها، سبک‌ها، قالب‌ها و مواد مختلف. کثرت‌گرایی بدان معناست که در این زمان هنرمند برای بیان ایدهٔ خویش دیگر محدود به ماده و یا رسانهٔ خاصی نیست، بلکه به هر شکل و با هر مادهٔ ممکن می‌تواند به خلق اثر هنری بپردازد. از دهه ۶۰ به بعد شاهد شکل‌گیری قالب‌های نوظهور هنری هستیم که در رقابت با قالب‌های پیشین به طور گسترده‌ای ظهور می‌یابند؛ هنر چیدمان، اجرای نمایشی، هنر محیطی، هنر بدن و ... که بسیاری از آنها رقبای سرسخت مجسمه سازی شدند.

۲.مجسمه‌سازی قرن بیستم

آثار بسیار متنوعی را می‌توان در حوزهٔ مجسمه سازی قرن بیستم جای داد. در نیمه اول قرن مجسمه سازی نیز همانند دیگر انواع هنر در حوزه فرهنگ مدرن تولید می‌شود. ظهور اشکال جدید هنری در نیمهٔ دوم قرن مرز میان اشکال تفکیک شده هنر را تا حدودی کم رنگ کرده‌اند. مجسمه‌سازی نیز گاه با اشکالی از هنر اجرا، چیدمان و هنر بدن تلفیق شده است. لیکن در این مقاله رویکرد اصلی به هنرمندانی است که در شکل مشخص حجم فعالیت داشته‌اند، و از میان ایشان نیز آنانی که به طور عمده بدن انسان را دستمایه خلق هنری خویش قرار داده‌اند، مد نظر بوده‌اند. به همین علت از میان مجسمه سازان مدرنیست از قبیل برانکوزی، جاکومتی، باربارا هپورت و دیگران، هنری مور انتخاب شده است.

از نیمه‌های قرن به بعد در راستای تحولات زیبایی‌شناختی، مجسمه‌سازی و نیز چگونگی حضور فیگور دستخوش تحول شده‌اند. تا پیش از آن اشکال خلاصه شده‌ای از بدن انسان که گاه در آثار هنرمندانی چون هپورت به مرز انتزاع کامل کشیده شده است، در مجسمه سازی ارائه می‌شد. در حوزهٔ مدرنیسم مجسمه‌ها شباهت هرچه کمتری به فرم واقعی بدن انسان داشتند. اما در دهه‌های بعد با ظهور دوباره بازنمایی شاهد هرچه نزدیک تر شدن مجسمه‌ها به بدن واقعی انسان هستیم. قالب‌گیری از روش‌هایی است که در نیمه دوم قرن در پی پیوند هنر و زندگی حضور گسترده‌ای در مجسمه‌سازی یافت.

۲-۱-هنری مور(HenryMoore)

آثاری که از مور بر جای مانده است شامل مجموعه بسیار زیادی از احجام سنگی، چوبی و فلزی است که بخش اعظم آنها به فیگورهای زنانه اختصاص دارند. هنری مور در خلال سال‌های فعالیتش از فرهنگ‌ها و هنرمندان بسیاری تأثیرِ پذیرفته است. در میان مجموعه آثار مور، مجسمه‌هایی با فرم‌هایی که ارتباط بیشتری با واقعیت دارند تا مجسمه‌های کاملاً انتزاعی به چشم می‌خورند. جست‌وجوی پیگیرانه فرم و بهره‌گیری از اصالت ماده اولیه (چوب، سنگ، فلز) ویژگی بارز آثار اوست. داعیه‌های هنر مدرن از جمله تولید شیء یکتا و تلاش در کشف و بیان نگاه تازه‌ای در چگونگی به تصویر کشیدن فیگور انسانی به وضوح قابل مشاهده است.

هربرت رید، دوست و مفسر آثار مور در کتابی که در مورد زندگی و آثار وی می‌نویسد، دوری گزینی از بازنمایی و حضور یگانگی در آثار مور را رمز موفقیت وی می‌داند. او می‌نویسد: «تا زمانی که هنرمند جوان نوعی تفاوت را بین مدل مورد تقلید و واقعیت احساسات خود تجربه نکرده، به صورت یک هنرمند دست دوم یعنی هنرمندی که خلاقیتی از خود ندارد باقی می‌ماند. زمان اوج گرفتن او از این موقعیت تقلیدی درجه دوم هنگامی است که یگانگی شخصیت خود را درمی‌یابد و تصمیم می‌گیرد اشکالی را پیدا کند که احتمالاً فقط با تفاوت‌های جزئی نسبت به اشکال سنتی، این یگانگی رابیان کند» (رید، ۵۸:۱۳۷۰).

از سوی دیگر توجه مور به فیگور عریان زنانه از سوی پست‌مدرنیست‌ها و پیروان جنبش فمینیسم، مؤلفه‌ای مدرنیستی دانسته شده است. از نظر آنها هنرمدرن، هنری مردمحور است و در راستای تلاش فرمالیستی خود از فیگور زنانه جهت ارضای بصری مردانه بهره بسیار می‌گیرد.

هنری مور در مراحل بعدی کار خویش حتی از طریق بازی‌های فرمی فیگور سعی دارد به مسائل غیر انسانی اشاره کند. «مور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادعا می کند که چیزی غیر انسانی مانند منظره را می‌توان از طریق بدن انسان نشان داد. در حقیقت بسیاری از مجسمه‌های لمیده او به سـمت یادبودهای دوتایی و سـه تایی رفتند که در دهه ۶۰ ساخت و بیانگر کوه‌ها، صخره‌ها و پرتگاه‌ها هستند» (راربـرگ،۱۹۹۸:۴۸۳).

توجه مور و حساسـیتش در باب ماده اولیه جالب توجه اسـت. زمانی که او از چوب برای شـکل دادن به پیکره‌هایش بهره می‌گرفت، از رگه‌ها و حلقه‌های سـالیانه چوب چون امکان جدیدی برای خلق اثر هنری اسـتفاده می‌کرد. در مورد سنگ نیز به اصالت آن و آنچه که سنگ می‌طلبید وفادار بود؛ «او نمی‌خواست که زنی را از یک سنگ بسازد، بلکه می‌خواست سنگی را به گونه‌ای شـکل دهد که حالت یک زن را القا کند.» (گمبریچ، ۱۳۷۹: ۵۷۴).

او در سال‌های آخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ از فضاهای منفی و اشکال بسیار انتزاعی‌تری که همچنان یادآور فیگور انسانی هسـتندبهره‌می‌گیرد.

دغدغه هنرمدرن که از اسـلاف جریان بزرگ «هنر برای هنر» اسـت، بیشـتر دغدغه تولید فرم ناب است تا دغدغه اجتماع و زندگانی مردم. هنر مدرنیسـتی هنر آزاد و مسـتقل و رها از قراردادهای اجتماعی اسـت. هنری مور نیز به عنوان یکی از برجسته‌ترین مجسمه سازان مدرنیست، به فیگور انسانی نگاهی فرمالیستی دارد. هنر او رها از قراردادهای اجتماعی به بازی با فرم‌ها و اشـکال انسـانی می‌پردازد تا برداشـتی تازه از آن را ارائه دهد.

۲-۲- جورج سـگال (George Segal)

در میان مجسـمه سـازان پاپ جورج سـگال صحنه‌هایی از زندگی عادی مردمان را به نمایش درآورده اسـت. فیگورهای گچی سـگال که به روش قالب‌گیری سـاخته شـده‌اند در فضاهای معمولی از جمله رسـتوران، آسانسور، باجه بلیت فروشی، ایستگاه اتوبوس و امثال آن قرار گرفته‌اند. او در اجرای فیگورهایش به جزئیات نمی‌پردازد. سگال در ساخت محیط‌هایی که فیگورهایش را در آن قرار می‌دهد از هر گونه ماده لازم بهره می‌گیرد.

۲-۳- گیلبـرت و جـورج (Gilbert & George)

گیلبرت و جورج زوجی هنری بودند که در سـال ۱۹۶۹ در اثری به نام «مجسـمه آوازخوان» (Singing Sculpture) نوعی نگرش انسـانی را که بسـیار بیش از پیکره‌های هنری مور انسـانی بودند به جامعه هنری معرفی کردند.

در روز ۲۳ ژوئن ۱۹۶۹ گیلبرت و جورج در مدرسه سنت مارتین اثری ارائه دادند با عنوان «زیر طاق‌ها». در این اثر آنها خود را به عنوان مجسـمه‌های زنده معرفی کردند؛ اثری در مرز میان مجسـمه و انسـان. آنها صورت‌های خود را به رنگ طلایی تیره، همانند مجسمه‌های فلزی قالب گیری شده، رنگ کردند و با کت و شلوار معمولی در حالی که یکی عصای پیاده روی و دیگری دستکش به دست داشت و در حالتی کاملاً خشک و ایستا همچون مجسمه‌های واقعی بر روی میزی ایستادند. در زیر میز ضبط صوت کوچکی قرار داشت که سرودی به همین نام یعنی «زیر طاق‌ها» از آن پخش می‌شد و این دو مجسمه زنده با حرکاتی بسـیار آرام به لب خوانی این آواز پرداختند. این اجرا برای اولین بار حدود ۵ دقیقه طول کشـید. پس از آن مجسمه زنده در موقعیت‌های بسیاری در اروپا و آمریکا در دهه ۱۹۷۰ به اجرا درآمد و اغلب برای ساعت‌ها به طول انجامید. طنز درونی آثار آنها در متمرکز کردن اثر هنری بر خودشـان و تبدیل خود به سـوژه هنری روشی جدی برای دخل و تصرف در ایده‌های گذشته در باب هنر و طرح ایده‌ای جدید بود (گلدبرگ، ۲۰۰۱: ۱۶۷). آثار بعدی آنها نیز با شباهت بسیار بر اساس فعالیت‌های روزمره به وجود آمد؛ مجسمه‌های در حال نوشیدن (Drinking Sculpture) و امثال آن. این دو بر پیوند میان هنر و زندگی تأکید داشتند. با تبدیل شدن آنها به اثر هنری هر آنچه انجام می‌دادند هنر به حساب می‌آمد و تفاوتی میان عمل آنها به عنوان مجسـمه سـاز، مجسـمه و زندگی واقعی وجود ندارد.

گیلبرت و جورج در مقابل خلق اشکال سه بعدی خود را به عنوان نمونه هنرمند و مدل به طور همزمان به نمایش در آوردند. این دو در همان سال (۱۹۶۹) در یکی از خیابان‌های لندن به اجرای مجسمه زنده پرداختند و در آن خیابان به صورت بسیار آهسـته قدم زدند. این دو این عمل جسـورانه خود را هنر برای همه «art for all» نامیدند. مضاف بر آن گیلبرت و جورج با تبدیل خود به اثر هنری بیان داشـتند که: «همه جای دنیا گالری هنری اسـت». آنها این ادعا را طی بیانیه‌ای در یک مجله هنری به چاپ رسـاندند.

این دو آثار دوبعدی تصویری نیز ارائه دادند که این آثار نیز با تأکید عمده بر تصویر خودشـان به وجود آمد.

۲-۴-آنتونـی گرملـی (Antony Gormley)

آنتونی گرملی، هنرمند انگلیسی که در سال ۱۹۵۰ در لندن به دنیا آمد، آثار هنری خویش را با نگاه نمادین به فیگور انسانی ارائه می‌دهد. او در بسـیاری از آثار خود با قالب گیری از بدن خویش مجسـمه‌هایی می‌سـازد که نماد انسان‌اند، بدون اینکه هیچ‌گونه خصوصیات فردی در آنها نمایانده شـود. آن‌گاه او این فیگورها را به صورت جمعی و یا تنها در بالای سـاختمان‌ها، درختان و یا سـقف گالری‌ها قرار می‌دهد.

گرملی بر روی قالب‌های گچی ورق‌هایی از سـرب می‌چسـباند و در محل اتصال ورق‌های سـرب جوشـکاری‌های زمخت

و برجسته‌ای انجام می‌دهد. با این کارجزئیات فیگور از جمله حالت‌های چهره، ظرافت انگشتان و غیره از میان می‌رود و فیگورهای او را تبدیل به انسان‌های بی‌هویت و جاودانی می‌کند که نمونه‌های نمادینی از انسان هستند و با انسان‌های واقعی تفاوت بسیار دارند.

مجسمه‌های گرملی بر اساس باور وی به تجربیات جسمانی و توانایی انسان و نیز بی‌اعتمادی او به دانش خلق می‌شوند. او تجربیات انسانی را میان تمامی انسان‌ها مشترک می‌داند و آنها را در مقابل تجربیات فرهنگی و اجتماعی قرار می‌دهد که در بستر اجتماع برای انسان فراهم می‌شوند. گرملی با این حرکت خود به تنهایی به نقد خردباوری مدرنیستی می‌پردازد. او برای بدن انسان به عنوان جایگاه تجربیات انسانی ارزش بسیاری قائل است. گرملی می‌گوید: «وقتی سردتان است، وقتی خسته، خوشحال و سرشار از لذت هستید و یا زمانی که در دریا شیرجه می‌زنید و به سمت قله یک کوه بالا می‌روید، همه این حالت‌های حسی و احساساتی حاصل تجربه شما هستند نه حاصل دانش» (گرملی، به نقل از نرین، ۱۹۸۵).

گرملی مدت سه سال در هند به تمرین مراقبه و مطالعه فلسفه بودایی پرداخت و بعد از مدتی نیز به چین رفت تا در مورد بوداییان معبد شائولین که به ورزش کونگ فو شهرت داشتند و از طریق مراقبه و تمرینات سخت بدنی به قدرت دست می‌یافتند، مطالعه کند. نگاه او به تجربیات انسانی و رابطه انسان تنها و اجتماع که در آثار وی بیان شده است از این تجربیات وی به دور نیست. هر کدام از فیگورهای گرملی نمایانگر بخشی از تجربیات جسمانی است.

گرملی برای ارائه آثار خویش تنها به فضای خالی گالری بسنده نمی‌کند. او گالری را تنها یکی از مکان‌هایی می‌داند که می‌تواند آثارش را در آن ارائه دهد. او امیدوار است آثارش جزئی از زندگی مردم باشند. گرملی هنر را رها از زندگی اجتماعی نمی‌داند. از نظر او هنر دارای وظایف عمومی و اجتماعی نیز هست. گرملی خود می‌گوید: «من از هنر برای هنر دلزده‌ام. مخاطب هنر را کامل می‌کند و خود با نشان دادن عکس‌العمل در مقابل آن، هنر و دنیا را باهم مرتبط می‌کند» (همان).

بسیاری از فیگورهای گرملی که بر روی ساختمان‌ها و پل‌ها قرار داشتند، برای پلیس دردسر ساز بودند، زیرا شهروندان زیادی برای گزارش خودکشی افراد با پلیس تماس می‌گرفتند.

نگاه گرملی نگاه نقد اجتماعی است. او با مجسمه‌هایی که از خویش قالب گرفته است و در حالت‌های گوناگون ارائه داده است، با بیان سمبلیک به طرح مشکلاتی می‌پردازد که جامعه معاصر برای انسان ایجاد کرده است.

۲-۵- استفان بَلکنهول (Stephan Balkenhol)

استفان بَلکنهول در سال ۱۹۷۵ در آلمان به دنیا آمد. بلکنهول به ساخت مجسمه‌های چوبی از انسان‌های معمولی شهرت دارد. مجسمه‌های این هنرمند آلمانی در اندازه‌هایی بزرگ‌تر و یا کوچک‌تر از اندازه‌های طبیعی و همگی از چوب ساخته می‌شوند. این مجسمه‌ها از طریق کنده‌کاری بر روی چوب‌های یک تکه ساخته شده‌اند، سطح آنها ناصاف است و رد قلم کنده کاری همچنان بر روی آنها مشاهده می‌شود. بلکنهول در اجرای مجسمه‌هایش از یک سنت کهن مجسمه‌سازی آلمانی پیروی می‌کند: سنت کنده‌کاری چوب به روش زمخت که در آثار قرون اولیه مسیحیت و قرون وسطی به کار رفته و توسط دیگر هنرمندان چون کریشنر و بازلیتس نیز به کار گرفته شده است. او سپس با الهام از مجسمه‌های باستانی مصر، به رنگ آمیزی مجسمه‌هایش می‌پردازد. او با این کار سعی دارد تا مجسمه‌هایش را به زندگی اجتماعی نزدیک‌تر کند.

فیگورهای بلکنهول با زندگی بسیار عادی و روزمره انسان‌ها در ارتباط‌اند، اما هیچ‌گونه ژست تئاتری و یا حالت احساسی در آنها دیده نمی‌شود. علاوه بر آن بلکنهول از هیچ عنصر روایتی نیز استفاده نمی‌کند. تنها نمونه‌ای از انسان امروزی را به تصویر می‌کشد. آنها اغلب در لباس‌ها و حالت‌های بسیار ساده به تصویر کشیده شده‌اند. این مجسمه‌ها بسیار کمتر در گیر فعالیت‌های زندگی هستند و در حالتی بسیار ساده و بی‌تفاوت‌اند، بدون اینکه کوچک‌ترین حالت احساسی در چهره‌های آنان وجود داشته باشد. بلکنهول نیز با ارائه مجسمه‌های خویش به نقد اجتماع و بی‌هویتی انسان می‌پردازد.

بلکنهول زمانی فیگورهایش را بر پایه ستون‌هایی از جنس همان مجسمه‌ها می‌گذارد. او این‌گونه آنها را در فاصله‌ای خاص از مخاطب قرار می‌دهد، و زمان‌هایی نیز آنها را بر پایه‌های چوبی می‌ایستاند.

۲-۶- دوان‌هانسون (Duan Hanson)

دوان‌هانسون، هنرمند آمریکایی فرزند یک کشاورز دام‌پرور بود که در سال ۱۹۲۵ در شهری کوچک واقع در نواحی شمال مرکزی آمریکا به دنیا آمد و در مزرعه پدرش رشد یافت. او با شیوه‌ای کاملاً متفاوت به بازنمایی انسان در دنیای معاصر خویش می‌پردازد.

مجسمه‌های او بسیار شبیه انسان‌های واقعی‌اند، در اندازه‌های طبیعی و در حالی‌که لباس بر تن دارند. هانسون مجسمه‌هایش را از طریق قالب گیری و سپس با استفاده از رزین و فایبر گلاس ساخته است؛ مجسمه‌هایی که در نگاه اول انسان‌های واقعی به نظر می‌آیند که بر جای خود در حالتی کاملاً طبیعی ایستاده و یا نشسته‌اند.هانسون به زندگی مردم عادی توجه بسیار نشان می‌دهد و صحنه‌هایی از زندگی آنان را ثبت می‌کند که شاید تا به حال در تاریخ هنر بسیار کمتر به آن پرداخته شده است. او یک واقع‌گرای اجتماعی است که به طیف گسترده‌ای از مردم اجتماع نظر دارد؛ مردمانی که از فرط عادی بودن هیچ توجهی را به خود جلب

نمی‌کنند؛ سالخوردگان، کارگران، زنان خانه‌دار و افرادی از این دست. این افراد در مجسمه‌های هانسون در حالتی زنده با لباس‌ها و وسایل شخصی و گاه در حال تعمق به تصویر درآمده‌اند و بدین ترتیب جامعه را به سوی خود می‌خوانند.
مسئله قابل توجه اینجاست که هانسون با قرار دادن آثار خود در موزه، مجسمه‌های مردمان سطح متوسط جامعه را به هنر والای موزه‌ای تبدیل کرده است. اما بر خلاف بسیاری از مجسمه‌های تاریخ هنر، مجسمه‌های او نه بر روی پایه قرار گرفته‌اند و نه در فضاسازی هنری خاصی، بلکه هر کدام در گوشه‌ای تنها و یا با وسایل خویش قرار گرفته‌اند.هانسون با این حرکت زیرکانه از ایجاد فاصله میان مجسمه‌های خویش و بینندگان کاسته است و میزان تأثیر گذاری آنها را بالا برده است. هیچ نوع نگاه آرمانی و سمبلیک در بیان هانسون دیده نمی‌شود، بلکه او ترجیح می‌دهد تا از بیان واقع‌گرایی استفاده کند و با روی آوردن به بازنمایی، دیدگاه خود را در باب انسان معاصر نشان دهد. او می‌خواهد زندگی بومی امریکایی در مردمان بسیار عادی را نشان دهد و بر وجود آن تأکید ورزد. او ساده‌ترین و پیش‌پا افتاده‌ترین حقایق جامعهٔ امریکایی خویش را بازمی‌نمایاند و آن را قابل توجه می‌داند. البته‌هانسون گاه با به تصویر کشیدن انسان‌های از خود راضی و بیکاره آنها را به تمسخر می‌گیرد. در هر حال او انسان‌های جامعه خویش را وامی‌دارد تا نگاهی دوباره به خود و به دیگران داشته باشند.
هانسون در سال ۱۹۹۶ بر اثر بیماری سرطان لنفی که در اثر سال‌ها کار با مواد شیمیایی از جمله رزین و بخارات سمی مواد تثبیت کننده به آن دچار شده بود، درگذشت.
بسیاری از منتقدان‌هانسون را متعلق به جریان فتورئالیسم می‌دانند، در حالی که خود او از این نام ابراز ناخرسندی کرده است. او هنرمندان متعلق به این جریان را کپی کنندگانی صرف می‌داند در حالی‌که در مورد خود و آثارش چنین عقیده‌ای ندارد. او خود را فردی متعلق به جامعه خویش می‌داند که با زبان تصویر به سخن گفتن از زبان مردم می‌پردازد. آدم‌های او بسیار بیش از آدمک و یا مانکن هستند. آنها هر یک حرفی برای گفتن دارند و با زبان بدن خویش با ما صحبت می‌کنند. در میان مجسمه‌های‌هانسون چهره‌های سرشناس و یا آدمی از طبقات بالا دیده نمی‌شود.

نتیجه

در ابتدای قرن بیستم در گفتمان مدرنیسم ارزش هنری در عدم ارتباط آثار با هر پدیدهٔ بیرونی دانسته می‌شد در حالی که در پایان این قرن با به چالش کشیده شدن هر داعیه و حکم قطعی در باب چگونگی ارزش‌های هنری، بر ارتباط هنر و زندگی تأکید بیشتری می‌شود. پست مدرنیسم با به چالش کشیدن ایدهٔ تولید هنری ناب، هنر را به بطن اجتماع کشانده و در مقابل ناب‌گرایی و انتزاع که تولید و مصرف هنر را تنها در حوزهٔ روشنفکری نگاه می‌دارند هنر را مربوط به تمامی اقشار جامعه دانسته و در پی از میان برداشتن این نقیصهٔ مدرنیستی، گروه‌ها و طبقاتی را که به‌دور از کانون توجه بوده‌اند مد نظر قرار می‌دهد. با مقایسهٔ چگونگی به نمایش درآمدن یک فیگور در مجسمه‌های هنری مور و مجسمه‌های دوان‌هانسون این پدیده قابل درک است. در حالی که هنری مور به دنبال به تصویر کشیدن فرم ویژه‌ای از بدن انسان است، هانسون با خلق مجسمه‌های خود درصدد جلب توجه جامعه به سوی انسان‌هایی است که از فرط عادی بودن دیده نمی شوند. در این فاصله گیلبرت وجورج با تبدیل خود به اثر هنری و تمامی دنیا به گالری، مفهوم زندگی را به اثر هنری تبدیل کردند. گرملی با ساختن انسان‌هایی تنها و غریب و بلکنهول با نشان دادن انسان اجتماعی بدون احساس، هر یک به نوعی این روند را ادامه دادند.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی،تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم،۱۳۸۳

کیویتسو، پیتر، اندیشه‌های بنیادی در جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی، چاپ ششم، ۱۳۸۶

لش،اسکات،جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم،ترجمه حسن چاوشیان،تهران:نشر مرکز،۱۳۸۳

لوسی اسمیت، ادوارد، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبشهای هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسه فرهنگی-پژوهشی چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۰

نوذری، حسینعلی، صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته؛ بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی، تهران: نقش جهان، چاپ دوم، ۱۳۸۵

وارد، گلن، پست‌مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴

Causey, Andrew (1998), *Sculpture since 1945*, NewYork: Axford University Press

Goldberg, Roselee (2001), *Performance Art*, Singapore: c.s Graphics

Narine, Sandy (1985), *Such Stuff as Dreams are Made on the Work of Antony Gormley*, From http://www.gormley.com

Rorimer, Ann (2007), *New Art in the 60s and 70s, Redefining Reality*, London: Thomas & Hudson

Rurberg , ….(1998), *Art of the 20th Century*, Spain: Taschen, Vol.1

http://www.joslyn.org

http://www.life-casting.com