پست مدرنیسم

هلیا دارابی

ما در عصر پست مدرن زندگی می‌کنیم. اما اگر «مدرن» یعنی آن چه امروز وجود دارد، این امر چگونه ممکن است؟ نام پست‌مدرن خود ماهیت گیج کنندهٔ این گرایش را می‌رساند، که ناسازگاری و تناقض جزء جدانشدنی آن است. برای حل این تناقض، باید واژهٔ مدرن را در دو معنی بشناسیم؛ مدرنیته و مدرنیسم. پست مدرنیسم، به عنوان یک گرایش، نه تنها جانشین مدرنیسم می‌شود، بلکه چنان که خواهیم دید، به ضدیت با روند دنیای امروز و ارزش‌هایی که آن را بنا کردند برمی‌خیزد.

پست مدرنیسم چیست و چه هنگام آغاز شد؟ منتقدان بر سر این موضوع اتفاق نظر ندارند، تعجبی هم ندارد، زیرا این پدیده هنوز تازه است. از دیدگاه کلی، پست مدرنیسم بدبینی پایداری است که مدرنیسم را به‌عنوان یک کمال مطلوب برای تعریف فرهنگ قرن بیستم - چنان که آن را می‌شناسیم - رد می‌کند. در چالش با سنت، پست مدرنیسم با جدّیت از ارائهٔ یک مفهوم جدید یا تحمیل یک نظام جایگزین، طفره می‌رود. او نسلی را معرفی می‌کند که آگاهانه، از جست وجوی هویت خودداری می‌کند. از این رو، پست مدرنیسم به هیچ وجه یک حرکت دارای ارتباط منطقی نیست، بلکه مجموعه‌ای بی در و پیکر از گرایش‌هاست، که در مجموع، نوعی جدید از ادراک را باز می‌نمایانند. هر کشور، دیدگاه و واژه‌شناسی نسبتاً متفاوتی دارد، که همگی تحت عنوان پست مدرنیسم طبقه‌بندی می‌شوند. بنابراین ناچاریم به تصویری پیچیده و مرکب قناعت کنیم. به نظر می‌رسد که برای بررسی پست مدرنیسم بهترین چاره این است که به بررسی نمونه‌های بارز آن بپردازیم، که البته به قیمت حذف بخش بزرگی از کارها تمام می‌شود، که بسیاری از آنها نیز شایان توجه هستند.

چنان که از واژهٔ «پست» (به معنی بعد) برمی‌آید، جهان ما در موقعیت تغییر است، بدون آن که به ما بگوید به کجا خواهیم رسید. گرچه واژهٔ «پست مدرن» را برای اولین بار، یک مورخ در اواخر دههٔ ۱۹۴۰، برای مشخص کردن مرحلهٔ نهایی تمدنی که با رنسانس آغاز شد به کار برد، اما این واژه عمدتاً توسط منتقدان ادبی از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ به کار رفت. گرچه می‌توانیم برای یافتن اولین نشانه‌ها، تا آن زمان به عقب برویم، اما بیشتر به نظر می‌رسد که آنها آخرین جریان‌های مدرنیسم بوده‌اند، بدون آن که گسست قطعی از جریان اصلی قرن بیستم را به نمایش بگذارند.

تفاوت در چیست؟ پست مدرنیسم از جامعهٔ مابعد صنعتی نشأ می‌گیرد، که به سرعت به درون عصر اطلاعات (موج سوم) در حرکت است بر اساس این دیدگاه، تمام ساختارهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی که پایان جنگ جهانی دوم به دنیای غرب شکل داده بودند، تغییر می‌کنند، درون مورد حمله قرار می‌گیرند و یا به‌کلی از هم می‌پاشند، و این رو به‌گونه‌ای معنی‌دار، درست همزمان با سقوط کمونیسم در اروپای شرق است. این فرسایش بنیادین به پیدایش یک بحران روحی منجر شده که اغتشاش زندگی مردم را نشان می‌دهد. پست مدرنیسم محصول بیداری بیزاری است که طبقهٔ متوسط را درگیر کرده است. در همین زمان، فرهنگ بورژوا، تمام امکانات خود را با بلعیدن دشمن دیرینهٔ خود، یعنی آوانگارد مصروف کرده است. در کمال تعجب، آوانگارد در اوج موفقیت خود به پایان رسید. در طول دههٔ ۱۹۵۰، رسانه‌ها، آوانگارد را چنان رواج دادند که طبقهٔ متوسط آن را پذیرفت و اشتیاقی سیری‌ناپذیر برای ایجاد تغییرات به میل خودش نشان داد. در دههٔ بعدی، مدرنیسم در حد یک شیوهٔ بیان به روش «سرمایه داری» توسط شرکت‌های بزرگ تنزل کرد، نه تنها در معماری بلکه در نقاشی و پیکرتراشی نیز.

پست مدرنیسم مرگ مدرنیسم را جشن می‌گیرد، او را نه تنها در ادعایش برای جهانی بودن گستاخ می‌شمارد، بلکه مسئوولیت پی‌آمدهای شوم تمدن معاصر را نیز برعهدهٔ او می‌داند. دموکراسی، بنا شده بر پایهٔ ارزش‌های روشن‌فکری، بر عکس به صورت نیروی مستبدی برای انتشار استیلای غرب در سراسر جهان نگریسته می‌شود. مانند اغلب گرایش‌های آوانگارد قبل از خود (مثلاً اگزیستانسیالیسم)، پست مدرن با اومانیسم ضدیت دارد، و مانند بورژوازی آن را رد می‌کند. منطق، با سلسله‌مراتب فکری‌اش ، کنار گذاشته می‌شود، تا بشر از قید نظام پایه‌گذاری‌شدهٔ مرسوم رهایی یابد. به این ترتیب، راه برای ارائه راه‌حل‌های غیر سنتی گشوده می‌شود، بویژه راه‌حل‌های جهان سوم، با تاکید بر هیجان، شهود، خیال

تعمق، عرفان و حتی جادو. علم نیز بهتر از هیچ چیز نیست، زیرا آن هم از حل کردن مشکلات دنیای امروز بازمانده است، و از آنجا که حقایق علمی با تجربیات بشر همخوانی ندارد، برای زندگی روزمره بی‌فایده است. حقیقت رد می‌شود، زیرا نه امکان پذیر است و نه مطلوب، از آنجا که تنها به وسیلهٔ آفرینندگانش و برای حفظ منافع و قدرت آنان به کار می‌رود. به‌این ترتیب، برای یک مفهوم، ممکن است تفاسیر ذهنی یا ناسازگار مطرح شود، که برحسب موضوع متغیرند. هیچ مجموعه‌ای از معیارها بر دیگری برتری ندارد، از این رو همه چیز نسبی خواهد بود. انسان پست مدرنیست، محروم از تمام راهنمایی‌های سنتی، بی‌هدف به درون دریایی بدون معنی و واقعیت رانده می‌شود. تا جایی که دنیا معنی پیدا می‌کند، تنها در سطح محلّی است که محدود بودن مقیاس، فهم اصطلاحات بشری را ممکن می‌سازد. تنها راه فرار از زیستنی که در آن هیچ چیز فی‌نفسه ارزش ندارد، بیهودگی و لذت‌پرستی از یک سو و یا معنویت از سوی دیگر است. به هر حال، دومی به‌ندرت انتخاب می‌شود. زیرا ادیان، هریک تسلط و قواعد خاص خود را تحمیل می‌کنند، و تنها اشکال افراطی عرفان، که عاری از هرگونه بایدها و نبایدهای عقلانی باشد، مورد پذیرش واقع می‌شود. بنابراین مردم پست مدرن محکوم‌اند که خودپرستان لذت‌جویی باشند که هیچ هویت، هدف و تعلقی ندارند. آنان، آشکارا بدبین و غیر اخلاقی، برای لحظه زندگی می‌کنند، و هرگز خود را برای مفاهیم ژرف‌تری که در لحظهٔ اول قابل فهم نباشند، به زحمت نمی‌اندازند. با وجود فساد و تباهی، این خصیصه‌ها فضیلت به‌شمار می‌روند، زیرا به شخص پست‌مدرنیست دیدگاهی انعطاف‌پذیر از زندگی عطا می‌کنند که به او اجازه می‌دهد، فارغ از تمام قواعد و مهارها، اشکال جدید زندگی را بیازماید.

در «دنیای شگفت‌انگیز نو»ی پست‌مدرنیسم، شخص دیگر در محدودهٔ فضا و زمان نمی‌گنجد. این مفاهیم دیگر در زندگی منسوخ شده‌اند؛ همچنان که در علم، زیرا آنها ورای درک معمولی بشرند و تنها بر پایهٔ فرض‌هایی بنیاد شده‌اند که خود مورد تردیدند. تعاریف سنتی از زمان و فضا، بیشتر بر اساس سلسله مراتبی فکری بنا شده‌اند که در خدمت اهداف استعماری بوده‌اند. اما «مافوق فضا»ی جدید که با مشارکت جهانی ایجاد شده، قرار دادن شخص در مرزهای مرسوم و معمول را غیر ممکن ساخته است.

درست به مانند زمان و فضا، تاریخ نیز همهٔ معنی خود را از دست داده‌است. منظر تاریخ در حال پیشرفت، همواره وابسته به سیستم‌های سرمایه‌داری بوده و به‌عنوان وسیله‌ای برای ستم به جهان سوم به‌کار می‌رفته است. از این گذشته، اصولاً بنیاد آن سفسطه‌آمیز و نادرست است: اگر منطق خطی - بالذات - بی‌ارزش است، پس تاریخ خطی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. از آنجا که ساختار و آگاهی قراردادی مورد تردید است، از تاریخ هیچ چیز نمی‌توان آموخت و و «وقایع» آن هم به درد کسی نمی‌خورد.

بدیهی است که پست‌مدرنیسم، برای جایگزینی ارزش‌هایی که ویران کرده است، هیچ راه‌حل جدیدی ارائه نمی‌کند. در عوض، او «کثرت‌گرایی» (پلورالیزم) را با نام «تنوع چند فرهنگی» عرضه می‌کند.

بر اساس همین دیدگاه، پست مدرنیسم نمی‌کوشد تا دنیا را از آن چه هست بهتر کند. در عزم جزمش برای تقابل با مدرنیسم، از نظر اجتماعی و سیاسی، در بهترین حالت دمدمی‌مزاج و در بدترین حالت متناقض به نظر می‌رسد. اصل برانگیزانندهٔ آن، آنارشیسم است. اما گرچه پست مدرنیسم در دامنهٔ امکانات خود پیشرو و آزاداندیش است - شاهد آن خیزش برای «اصلاح‌طلبی سیاسی» در ایالات متحده است - به زعم مارکسیست‌ها صرفاً شکل متاخر و منحط سرمایه‌داری است و به زعم محافظه‌کاران بر ارزش‌های سنتی می‌تازد.

پست مدرنیسم، از هر عقیده و روشی که بخواهد جایگزین دیگری شود که دچار مشکلاتی است، حمایت می‌کند. در عرصهٔ سیاست، اصلاحات بنیادی نوعی بازی است که صرفاً به خاطر وجود خودش انجام می‌شود. در نهایت، پست‌مدرنیسم اساساً شکلی از انگیزش فرهنگی است که که با اصول نظری روشنفکران برانگیخته می‌شود و ماهیت سیاسی ندارد، زیرا برای سیاست مناسب نیست.

پست‌مدرن تمام نشانه‌های کلاسیک یک آوانگارد خودانگیخته را داراست، با وجود این‌که خود قویاً چنین رابطه‌ای را انکار می‌کند. ضدیت مطلق آن با مدرنیته، او را به متاخرترین دشمن قواعد قراردادی تبدیل کرده است، که همّ خود را به براندازی اختصاص داده‌است. مانند تمام آوانگاردها، پست‌مدرنیسم یک حرکت «ضد زایشی» است که جوّی بحرانی به‌وجود می‌آورد تا خود را محکم و برحق نشان دهد. از نظر کاراکتر بیش از همه می‌توان آن را به حرکت دادا و سوررئالیسم مانند کرد، اما فاقد تشنج و هیستری آن است. ضدیت آن با نخبه‌گرایی، تنها وسیلهٔ دیگری برای حمله به بنیان فرهنگی است، که آرزوی ریشه‌کن شدن آن را دارد. نسبی‌گرایی و آشوب‌طلبی پست‌مدرنیسم آشکارا نیت ویرانگرانه دارند. پوچ‌گرایی، حاصل استیلای شکاکیت در پایان قرن بیستم است، روزگاری که کمتر چیزی مهم یا با ارزش شمرده می‌شود.

باور پست مدرنیسم را شاید بتوان به‌خوبی در این سخن «ادگار آلن پو» پیدا کرد:

«هر آن چه می‌بینیم یا دیده‌ایم، تنها رؤیایی درون رؤیاست».

اتخاذ چنین موضعی بی‌دردسر نیست. با بررسی دقیق‌تری در می‌یابیم که روی برتافتن پست‌مدرنیسم از واقعیت، یک ساختار فلسفی است، چنان‌که واپس زدن حقیقت نیز نتیجهٔ منطقی قضاوت او دربارهٔ ارزش‌هاست. حتی اگر بپذیریم که همه چیز در نهایت غیر قابل شناختن است، دست کم باید بتوانیم واقعیت را به یک مفهوم کاربردی تعریف کنیم، در غیر این صورت بشر نمی‌تواند زنده بماند. به‌این ترتیب، پست‌مدرنیسم با آن ادراک والایی که عرفا به‌دنبال آن می‌گردند قابل مقایسه است، و برای آن منطق کافی نیست.

از آنجا که واژهٔ پست‌مدرنیسم معانی متعددی دارد، عملاً به لغتی بی‌معنی و بی‌استفاده تبدیل می‌شود. در واقع، پست‌مدرنیسم به‌کلی با تناقض آمیخته است. اما اگر هیچ‌چیز معتبر نیست و معنی ندارد، پس ارزش‌هایی که او از آن‌ها حمایت می‌کند - مانند فمینیسم، پلورالیسم و ... - نیز همان‌گونه بی‌معنی و مسخره‌آمیزند. از این دید، پست‌مدرنیسم فلسفه‌ای عقیم است که ناتوانی طبقهٔ روشنفکر در عرصهٔ عمل را به نمایش می‌گذارد.

در نهایت، پست‌مدرنیسم را، خود از همان قانون‌های تاریخ که انکارشان می‌کند، گریزی نیست. جریان‌های موازی آن - و در حقیقت ریشه‌هایش - را در جریان آوانگارد یک‌صد سال پیش، به‌صورتی تقلیدی ناشیانه از مدرنیسم می‌توان یافت. همین «فساد و زوال و پوچ‌گرایی»، در پایان قرن نوزدهم، در جنبش سمبولیسم و دیدگاه نومیدانهٔ اغراق‌آمیزش دیده می‌شود. جست‌وجوی گوگن برای معنویت، به اعتقاد به برتری دستگاه‌های «دیگر»

برای دانش و اندیشه منتهی شد و نوعی باور به جادو را مطرح کرد؛ که به‌طور گسترده‌ای از سوی دیگر سمبولیست‌ها استقبال شد. پست‌مدرنیسم، به‌طور کلی‌تر، از همان ارزش‌های ویرانگر فیلسوف آلمانی ـ فردریک نیچه ـ حمایت می‌کند، که خود یکی از سرچشمه‌های مهم آوانگارد بود. گرچه پست‌مدرنیسم هیچ‌چیز را به عنوان جانشین معرفی نمی‌کند، اما بی‌تردید مردم، خود برای تدبیر دستگاهی جدید برای جایگزین کردن با دستگاه قدیمی که پست‌مدرنیسم می‌کوشد آن را واژگون کند، دست به‌کار خواهند شد.

رمزپردازی و ساختار شکنی

عصر اطلاعات از معانی سرشار، و از آن تهی است. تقریباً تمام جریان‌های روشنفکری و شاخه‌های فرهنگ، زیر چتر رمزپردازی۲ ـ مطالعهٔ نشانه‌ها (گروهی آن را با نام نمادشناسی۳ به کار می‌برند، و گروهی نیز میان این دو واژه تمایز قائل می‌شوند.) جمع‌آمده‌اند. و این منطقی است، زیرا رمزپردازی همواره بخشی از فلسفه، زبان‌شناسی، علم، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، ارتباطات، روان‌شناسی، هنر، ادبیات، سینما و به‌طور کلی هر فعالیت بشری است که دربرگیرندهٔ سمبل‌ها باشد. رمزپردازی، خود از درون مورد حملهٔ «ساختارشکنی۴» قرار می‌گیرد، که بدون شک قدرتمندترین حمله‌ای است که تاکنون توسط پست‌مدرنیسم ایجاد شده است. ساختارشکنی، همان‌گونه که از نام آن پیداست، ویرانگر است، نه سازنده. او یک مفهوم را از هم می‌درد؛ به این ترتیب که آن مفهوم را برعلیه خودش به‌کار می‌برد، تا جایی که آن مفهوم خود را نابود کند. البته در اینجا مطالب تئوری مورد نظر ما نیست؛ بلکه تاثیر آن بر هنر است که اهمیت دارد.

هنر پست مدرن

یک قرن پیش در چنین هنگامی۵، امپرسیونیسم بحرانی را از سر می‌گذراند که از درون آن، پست‌امپرسیونیسم به‌عنوان جهت‌دهندهٔ بیست سال بعدی پا به عرصهٔ وجود گذاشت. پست‌مدرنیسم را می‌توان ترفندی دانست برای رفتن به درون گذشته و نظم دادن به آن، و در عین حال گسستن قطعی از آن، تا امکانات جدید بتوانند ظاهر شوند. هنرمندان که میراثی غنی را دریافت کرده‌اند، با مجموعه‌ای وسیع و متنوع از انتخاب‌ها مواجهند. مشخصهٔ اصلی هنر جدید، یک گرایش التقاطی فراگیر و وجود صف گیج‌کننده‌ای از سبک‌هاست. در مجموع، این قطعه‌ها پازل زمان ما را تشکیل می‌دهند. مشخصهٔ دیگر شرایط فعلی، تجدید حیات بسیاری از مراکز هنری، سنتی اروپا و آمریکاست.

هنر سال ۱۹۸۰ به بعد پست‌مدرن خوانده می‌شود. اما تمام آثار هنریِ این محدوده را نمی‌توان زیر چتر این واژه جای‌داد. خواهیم دید که مشارکت هنرهای تجسمی در ماجرای پست‌مدرن بسیار متغیر بوده و افت و خیزهای شگفت‌آوری داشته‌است. به‌طور اخص، ابزار و مواد و روش‌های مرسوم در نقاشی و پیکرتراشی، در درجه دوم واقع شدند؛ شاید به این دلیل که نقاشی و پیکرتراشی به‌طور تنگاتنگ با سنت مدرنیسم تعریف شده بودند، و به‌این ترتیب به عنوان ابزار سلیقهٔ حاکم آلوده شده بودند. در عوض، فرم‌های غیر مرسوم، مانند اینستالیشن و عکاسی، به صف اول آمدند و در این فرآیند بسیار سیاسی شدند.

بخش عمده‌ای از اساس هنر پست‌مدرن را، می‌توان عقب‌تر، در

مدرنیسم ـ چارلز بودلر ـ در اینجا مصداق دارد:

«التقاط گرایی، در تمام زمان‌ها و مکان‌ها، خود را برتر از تمام تئوری‌های پیشین می‌داند، زیرا آخر از همه به صحنه می‌آید، و دورترین افق‌ها را در برابر خودگشوده می‌یابد، اما این بی‌طرفی ، تنها ناتوانیِ التقاط‌گرایان را می‌نمایاند. مردمی که چنان در فراوانیِ زمان خود غرقند که نیازی به تفکر ندارند، انسان‌های کاملی نیستند؛ آنها عنصر احساس و ذوق را کم دارند. یک انسان التقاطی، هرچقدر هم باهوش باشد، انسانی عاجز است،زیرا انسانی است بدون عشق. بنابراین او هیچ کمال مطلوبی ندارد، نه ستاره‌ای و نه قطب‌نمایی. «تردید»، برخی هنرمندان را واداشته است که دست نیاز به سوی هنرهای دیگر دراز کنند. تجربه کردن ابزار و وسایل متناقض، دست‌اندازیِ یک هنر به انواع دیگر، ورود شعر، مزاح و احساسات به قلمرو نقاشی، همهٔ این بدبختی‌های جدید زیر سر التقاط گرایان است.»

معماری

بحث را با «معماری» آغاز می‌کنیم، که نه تنها آغازگر گفت‌وگوی پست‌مدرن در هنرها بوده، بلکه به واقع موضوع را در عمل «بنا» کرده است.

پست مدرنیسم

واژهٔ پست‌مدرنیسم در معماری اولین بار برای مشخص کردن یک روش التقاطی که از سال‌های ۱۹۸۰ آغاز شد به کار رفت. پست‌مدرنیسم، چنان که از نام آن پیداست، در سطح وسیعی به انکار جریان اصلیِ معماری در قرن بیستم برمی‌خیزد. پست‌مدرنیسم نه تنها عناصر مورد استفادهٔ گروپیوس و پیروانش را رد می‌کند، بلکه کمال مطلوب اجتماعی و اخلاقیِ نهفته در تناسبات شفاف آنان را نیز مردود می‌شمارد، اما از همان تکنیک‌های ساختمانی استفاده می‌کند.

با نگاهی به ساختمان Seagram ، می‌توانیم به‌خوبی دریابیم که این ساختمان، در قدرت خود محصور است؛ و چنان عظیم است که هیچ نوع انحراف از آن ممکن نیست و چنان سرد است که فاقد جذابیت می‌نماید. به این ترتیب نقد پست‌مدرنیسم از سبک جهانی۸ در اساس درست است، این سبک در تلاش برای رسیدن به کمال مطلوب جهانی، در برقراری ارتباط با مردم ناکام مانده‌است؛ مردم نه آن را می‌فهمند و نه دوست دارند. پست‌مدرنیسم معرف تلاشی برای برای احیای معماری با مفاهیم انسانی، اشکارا به‌دور از طراحی‌های خودمحور مدرنیسم متأخر است. این کار با برگشت به‌سوی شیوه‌ای که آن را تنها می‌توان معماریِ پیش‌مدرنیسم خواند انجام می‌شود.

راه‌حل اساسی برای ایجاد بیانگری بیشتر، بکارگیریِ عناصر سبک‌های مشخص تاریخی بوده است. تمام عناصر سنتی هم‌ارز شمرده می‌شوند، پس می‌توانند به نحو دلخواه ترکیب شوند. اما در این فرآیند، تلفیق تبدیل به تقلیدی آگاهانه مضحک و طعنه‌آمیز می‌شود. تاریخ‌گرایی التقاطی در انتخاب منابع خود بسته عمل می‌کند. آنها عمدتاً به اشکال مختلف کلاسیسیسم (بیشتر پالادیانیسم Palladianism) و اشکال خوش آب و رنگ هنر تزئینی (Art Deco) که در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۳۰ رشد زیادی داشت، محدودند. معماران، همواره در جست‌وجوی تازگی به گذشته‌ها دستبرد زده‌اند؛ آن‌چه اهمیت دارد، اصالت و ابتکار محصول نهایی است.

ونچوری و براون

رابرت ونچوری۹ و همسرش دنیز اسکات براون۱۰ را می‌توان متقدمان بلافصل پست‌مدرنیسم دانست. آنها دریافتند که معماریِ امریکا از عناصر و مشخصه‌های تجارتی و ظاهری مملو شده است، و بنابراین تصمیم به براندازیِ شعار «فرم تابع عملکرد» مدرنیسم گرفتند و کیفیت سمبولیک نمای ساختمان را از هدف و ساختار بنا جدا کردند. برای انجام این هدف، آنها نوعی معماریِ آشکارا مبتذل را ابداع کردند، که ابتذال و پیش‌پا افتادگیِ آن با استفادهٔ مضحک از کلیشه‌های تاریخی از گذشته‌های دور و نزدیک جار زده می‌شد. گرچه معماران اندکی از راه و رسم آنان پیروی کردند، اما تئوری‌های ونچوری و براون در گشودن باب مناظره‌ای که به پست‌مدرنیسم منتهی شد، اهمیت دارد.

مایکل گریوز

ساختمان خدمات عمومی پورتلند، اورگون، ساختهٔ مایکل گریوز۱۱، نمونهٔ بارز پست‌مدرنیسم است. او آمیزش سبک‌های کلاسیک و مصری و همیاریِ سایر موتیف‌ها را با بیان هنر تزئینی در ساختمانی خیال‌انگیز، فراز شده بر یک سکو گردآورده است؛ که به تناسبات تاریخی بی‌اعتناست. به این ترتیب، گریوز موفق شده ساختمان را از قید سلطهٔ ستمگرانهٔ فرم مکعب، که معماریِ مدرن را تا به این حد رنجور ساخته است، برهاند. با این که دکور مجسمه‌وار افراطی این کار هرگز نصب نشد، اما نمای بیرونیِ ساختمان، گیرایی و جذابیتی دارد که در درون نیز ادامه می‌یابد. در نگاه اول، شاید ساختمان خدمات عمومیِ گریوز را صرفاً یک تاریخ‌زدگی به‌شمار آوریم، اما برای این کار باید این حقیقت را به فراموشی بسپاریم که پیش از این، چنین ساختمانی هرگز دیده نشده است. آن‌چه این ملغمهٔ تاریخی را در کنار هم استوار می‌سازد، سبک شخصیِ معمار است. در این کار یک انتزاع استادانه دیده می‌شود که مانند کار موندریان، اصولی و غیر قابل تقلید است. گریوز یک مدرنیست متأخر چیره‌دست بود که اولین بار شهرت خود را در نمایشگاه موزهٔ هنر مدرن نیویورک کسب کرد؛ همان‌جایی که ریچارد مه‌یر نیز معرفی و شناخته شد.

امروزه ساختمان‌های پست‌مدرن همه‌جا ساخته می‌شوند. آنها به آسانی از روی بکارگیری تاق‌های keyhole ، پنجره‌های مدور پالادین، و سایر آثار معماری گذشته‌ها شناخته می‌شوند. خودنمایی و تظاهر نیز از مشخصات این ساختمان‌هاست.

پست‌مدرنیسم را می‌توان معماری طبقهٔ ثروتمند دانست، که برای طبقهٔ متوسط ترجمه شده باشد؛ بنابراین حال و هوای تجمل‌گرایی حاکی از خودمحوری و لذت‌پرستی را دارد که نسل «من»پرست سال‌های ۱۹۸۰[۱۲]، یکی از کامیاب‌ترین و افراطی‌ترین دهه‌های تاریخ اخیر را پدید آورد. با این وجود، التقاط گرایی گذشته‌نگر معماری پست‌مدرن، به‌زودی در اثر اقتباس مکرر شیوه‌های استاندارد شدهٔ آن رنگ باخت و به تقلیدهای شخصی که نه ذوق داشتند و نه هدف، تنزل کرد. به معنی وسیع‌تر، این گذار سریع، نشان دهندهٔ جست‌وجوی بی‌پایان برای تازگی، و مهم‌تر از آن، شکلی جدید از مدرنیسم است که هنوز مانده تا جای همتای قدیمیِ خود را بگیرد.

SITES

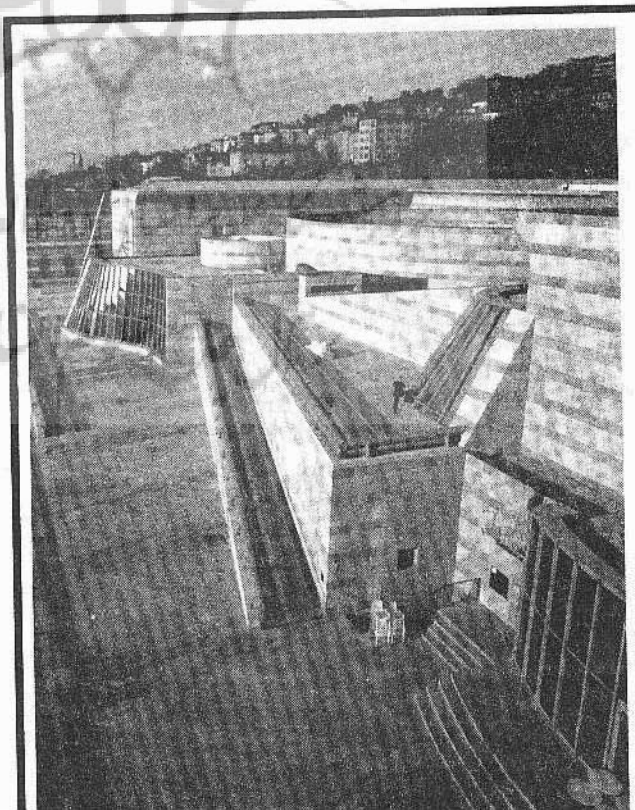
معماری پست‌مدرن، از نظر سرزندگی و پیچیدگی، به معماری دورهٔ شیوه‌گری۱۳ مانند شده است، که زوال فرهنگ کلاسیک معماری رنسانسی

را اعلام کرد. هر دو، یک وجه هجو و تمسخر عمدی را در خود دارند، که نمونهٔ بارز آن را می‌توان در طراحیِ شرکت «SITES Inc.» برای ساختمان‌های انبار «BEST»، که یکی از آنها در Houston mall قرار دارد، مشاهده کرد. این ساختمان چنین به نظر می‌رسد که هرآینه در حال فروریختن و ویران شدن است. این ویژگی، که تمام استانداردهای معماریِ تجارتی را کنار زده است، با متروکه بودن محل بنا، بیش از پیش تشدید شده است.

پست‌مدرنیسم، از دل آن احساس بیداری از خواب که عصر ما را مسحور کرده است، بیرون آمده و اجازه نمی‌دهد که هنرمند معمار با چشمانی بی‌غرض به گذشته یا حال بنگرد. چنین دعوی را می‌توان برعلیه معماری منریست اقامه کرد، اما در زمان ما، هنرمند معمار در طراحی ناچار است سلیقه‌ها و فرهنگ‌های مختلف را در نظر بگیرد، پس التقاطی‌بودنِ پست مدرنیسم عمدی است و بازتاب «واقعیت اجتماعی و متافیزیکی» عصر ماست. هدف از در هم آمیختن تکنیک مدرن با سبک‌های سنتی، برقراری ارتباط بین مردم و هنرمند معمار در فضایی جدید است. نتیجه، کاملاً جدید و امروزی است، در عین حال سبک چندگانهٔ آن، ظاهری آشنا دارد.

استرلینگ

پست‌مدرنیسم، مدرنیسم متأخر را چنین نقد می‌کند که مرتکب «سنت تجددطلبی» شده و بنابراین ادغام «ابداع و کاربرد» را که خاص مدرنیسم است، همچنان تکرار می‌کند. علاوه بر آن، فاقد جنبهٔ کثرت (پلورالیسم) است، بنابراین عاجز از انتقال معنی است. ما می‌توانیم این موضوع را با مقایسهٔ دو بنا، یکی مرکز ژرژ پمپیدو و دیگری نمایشگاه جدید دولتی (Neue Staatsgalerie) در اشتوتگارت، که نمونهٔ مشخص پست‌مدرنیسم است، بهتر درک کنیم. نمایشگاه اشتوتگارت، ساختهٔ معمار انگلیسی ـ جیمز استرلینگ۱۴ ـ از ابهت تمام‌عیار شایستهٔ یک قصر هنرها برخوردار است، اما به‌جای مکعب یکپارچهٔ مرکز پمپیدو، مجموعهٔ متنوع‌تری از فرم‌ها و ارتباطات فضاییِ پیچیده را به‌کار می‌گیرد.



همچنین، یک کیفیت تزئینیِ آشکار در کار دیده می‌شود که م
مستقیم به یاد اپرای پاریس گارنیه۱۵ می‌اندازد. این شباهت به ه
محدود نمی‌شود. استرلینگ، نوعی تاریخ‌گرایی را در بیان خود به کا
است که از تجدید حیات‌طلبیِ آشکار و سرشارِ گارنیه ملایم‌تر و
است، اما به‌همان اندازه خودآگاهانه است. به عنوان مثال، نمای
رسمی نئوکلاسیک ساختمان را، یک پنجرهٔ قوس‌دار باریک یادآور
ایتالیا می‌شکافد و یک سردرِ ساده و روستایی، که ظاهر آشکارا م
دارد. از سوی دیگر، بیان اغراق‌آمیز مدرنیستی که با استفاده از مو
نشان‌دهندهٔ تکنولوژیِ بالا، مانند فلز رنگ شده ایجاد شده است، نیز
وجود دارد. این گلچین، تنها محدود به نمای بنا نمی‌شود، بلکه
موفقیت این ساختمان نهفته است. زمین بنا، که در مرکز یک حیاط م
قرار گرفته‌است، در راستای خطوط مجموعه‌های پرستشگاهی باس
مصر گرفته تا رم، طراحی شده است، و یک پلکان ورودیِ عظیم، آن
می‌کند. این پلان، استرلینگ را قادر می‌سازد که مجموعهٔ بز
مشکلات عملی را با نبوغ و ابتکار حل کند و دنیایی از مناظر و چشم‌ان
دگرگون‌شونده را پدید آورد که بیننده را مبهوت و شادمان می‌کند.

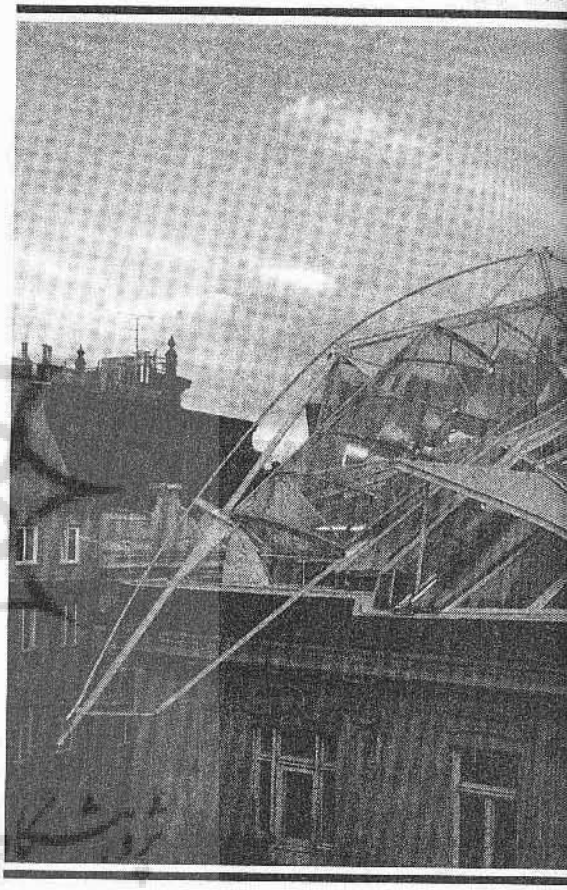
دکانستراکتیویسم

تاریخ‌گراییِ پست‌مدرنیسم متأخر، برخلاف ادعایش که تمام بن
برمی‌گیرد، درواقع تنها متوجه نمای سبک بین‌المللی
دکانستراکتیویسم۱۶، گرایش دیگری بود که تحت تاثیر تئوری‌های ا
قرار داشت، از دههٔ ۱۹۸۰ شکل گرفت و توجه بیشتری متوجه مع
همچنین تناسبات کرد. در کمال تعجب، این گرایش به یک
سرچشمه‌های اولیهٔ مدرنیسم برمی‌گردد؛ آوانگارد روسی. تجربهٔ روس
معماری، موفقیت‌آمیز از آب درنیامد و بیشتر ایده‌های آن از مح
کتابخانه‌ها خارج نشد. معماران اخیر، الهام‌گرفته از مجسمه‌سازی
کانستراکتیویست‌ها و طراحیِ گرافیک سوپره‌ماتیست‌ها، در تکاپوی ح
تمامیت معماری مدرن، از راه براندازیِ منطق درونی آن برآمدند، ک
روس‌ها تمایلی به تخریب آن نشان نمی‌دادند. به‌هر حال، دکانستراکتی
معماری مدرن و اصول آن را به‌کلی ترک نمی‌گوید، و همچنان مع
امکان‌پذیر استوار بر پایه‌های مهندسی باقی می‌ماند.

دکانستراکتیویسم واژهٔ تازه‌ای است که ساختارگرایی۱۷
ساختارشکنی۱۸ را با هم ترکیب می‌کند. اگر واقع‌بین باشیم، مع
ساختارشکنی نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا ساختمان اجزا را در کنا
قرار می‌دهد، نه آن که آنها را از هم جدا کند. دکانستراکتیویسم نیز از
اصول پیروی می‌کند و در مجموع نمونهٔ بارز پست‌مدرنیسم است
معماری مدرن را تجزیه می‌کند، آنگاه آن را دوباره به روشی جدید
می‌کند. گرچه دکانستراکتیویسم، میکل‌آنژ، برنینی و گوارینی را اجداد
می‌شناسد، اما ورای هر آن چیزی است که پیش از آن در معماری
داشته است. شباهت اندکی بین کار معماران دکانستراکتیویست می
یافت. مهمترین وجوه اشتراک عبارتند از تحمیل سیستم‌ها یا لایه
فضای متقاطع، و تغییر و تحریف شکل از درون، که قوانین و اهداف مر
معماری مدرن را از بین می‌برد.

کوپ هیمل‌بلو

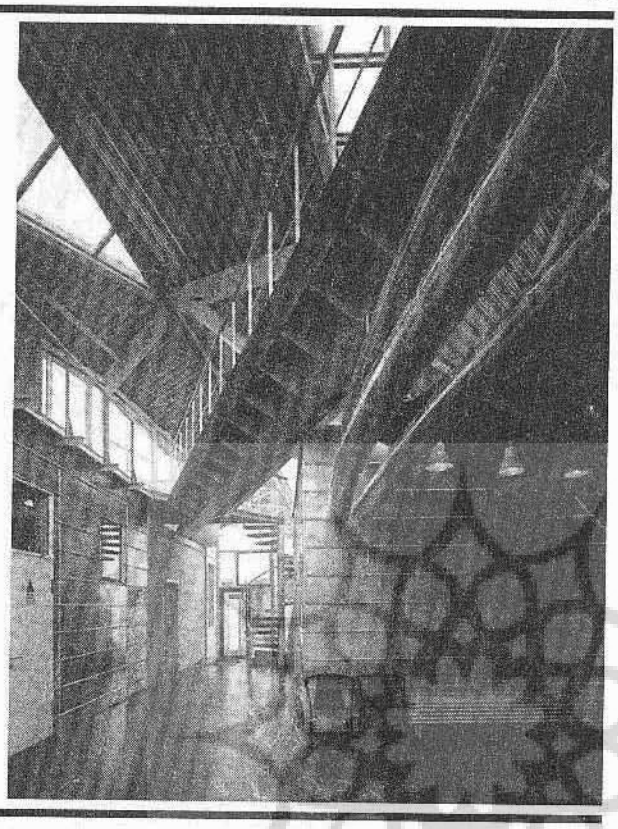
گرچه طرح‌های دکانستراکتیویستی برندهٔ جایزه‌های بزرگ هستند، اما
ه تجربی بودنِ آنها و نیز مقیاس‌های جاه‌طلبانه‌شان، ساختن آنها را در
ل نیازمند جرأت می‌سازد. پیشرفته‌ترین طرح‌هایی که سرانجام توفیق
را پیدا کردند، نسبتاً متواضع‌تر بودند، اما در حقیقت به همان اندازه جذاب و
ب توجه. تبدیل سقف دفتر یک وکیل ونیزی، توسط کوپ هیملبلو۱۹
زاردهنده، از هم گسیخته و وحشیانه چون عبور حیوانی از گوشهٔ ساختمان»
صیف شد. مزاحمت‌ها و اختلال‌های درون کار، به داخل خودِ ساختار
می‌گردد: «به‌مانند این است که نوعی انگل فرم را مبتلا کرده و از درون
را از بین می‌برد». این کاملاً بستگی به این دارد که ساختارشکنی چگونه
ن را به کار ببرد.



بنیچ و همکار

یک نمونهٔ درخشان دیگر، موسسهٔ تحقیقات بر روی پروژهٔ Hysolar
ع در دانشگاه اشتوتگارت است که توسط شرکت بنیچ و همکار۲۰ انجام
.. طرح سالن بین دو جناح کتابخانه، بازتابی از فعالیت علمی است که در
ا انجام می‌شود. مواد اولیهٔ به‌کار رفته، نشان‌دهندهٔ تکنولوژیِ برتر
وژه‌اند، که شامل تحقیقات روی انرژی بر اساس هیدروژن ایجاد شده با
روی خورشید است. راهروی فراخ و آزاد، نمادی از تبادل مشترک آراء و
اید است. در عین حال، احساسی که از برخورد فرم‌های پیچ‌خورده حاصل

می‌شود، بی‌شباهت به سوار شدن بر قطارهای تفریحی کودکان نیست، زیرا چنان‌که می‌دانید، در دنیای منظم علم مدرن، هیچ‌چیز آن‌طور که باید عمل نمی‌کند!

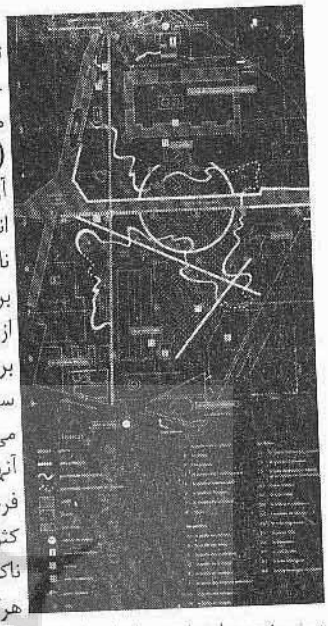


برنارد چومی

یکی از نخستین معمارانی که به تاثیر پذیری از ساختارشکنی معترف بود، برنارد چومی۲۱ است. کامل‌ترین تجسم دکانستراکتیویسم او، پارک لاویلت در پاریس است، که بعدها، بنیان‌گذار ساختارشکنی ـ ژاک دریدا ـ مقاله‌ای در توضیح این پروژه به‌صورت جزوه منتشر کرد. برنامهٔ این پارک چنین بود که پروژهٔ جدید می‌بایست فعالیت‌های متنوعی را در بر بگیرد، مانند کارگاه، ژیمنازیوم، زمین بازی، امکانات کنسرت و سایر پارک‌ها و ساختمان‌هایی که از قبل در مکان پروژه وجود داشتند. راه‌حل چومی، درست در ارتباط با این حقیقت بود، و او توانست با تیزهوشی راه‌حلی بدیع برای این مشکل پیچیده و ناامید کننده پیدا کند، که هر برخورد مرسوم و سنتی را درهم می‌شکست.

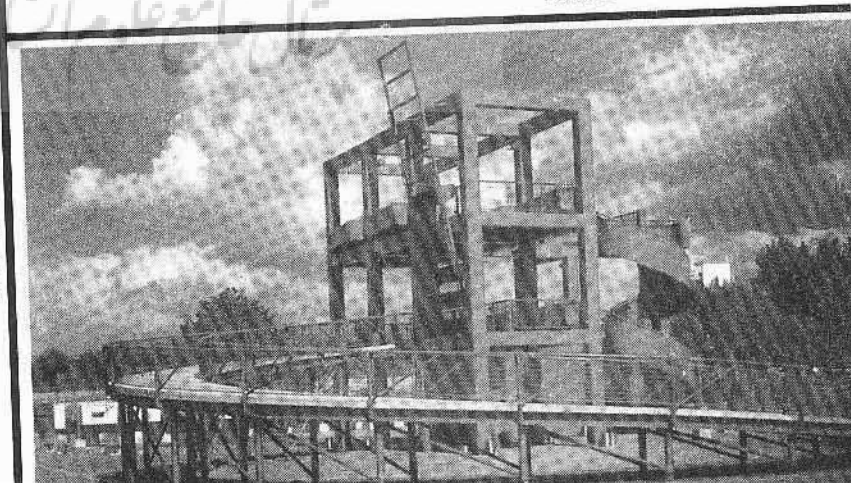
برای توصیف پارک لاویلت، باید به اصطلاحات فنیِ رمزگذاری شدهٔ دکانستراکتیویسم متوسل شویم. معمار، کار را با تقسیم زمین به واحدهای مجزای ساده و انتزاعی آغاز کرد، تا یک چارچوب مفهوم‌گرای انعطاف‌پذیر برای کار ایجاد کند که قابلیت تغییر، بدیهه‌سازی و جایگزینی را داشته باشد، و آنگاه این چارچوب را با اضافه کردن دو سیستم دیگر از واحدها به‌هم ریخت، تا هیچ نظم غالب یا ارتباط روشنی بین برنامه و راه‌حل مشهود نباشد. این نقشهٔ مرکب، عمداً ضد عملکردی، ضد مفهومی و

نامحدود است و می‌تواند در هر جهتی به‌طور نامحدود ادامه یابد. چومی، چنان ارتباطات غیرمعمولی را در قالب تمرکز زدایی، تقسیم، ترکیب و قرار دادن عناصر [illegible] که به نظر می‌رسد معماریِ او هیچ هدفی را برآورده نمی‌کند و فرم، عملکرد و ساختار را با مجاورت، جایگزینی و استحاله تعویض می‌کند.



برای تخریب قوانین مرسوم ترکیب‌بندی، سلسله‌مراتب و نظم، چومی از ترکیب سه‌گانه‌ای سود می‌جوید؛ ترکیب برنامهٔ متقاطع (استفادهٔ فضا برای منظوری غیر از آن چه مورد نظر است)، برنامهٔ انتقالی (ترکیب دو برنامه و دو فضای ناسازگار) و ضد برنامه (ترکیب دو برنامه به‌منظور خلق برنامه‌ای جدید از تضاد و تقابل آنها). این عملکردِ برنامه‌ریزی‌شده از راه مجموعه‌ای از ساختمان‌ها به نام فولی‌ها انجام می‌شود که محتوا، ظاهر و عملکرد آنها قابل تغییر است. بازی بین فرم‌های آزاد و محکم، درون این کثرت به ابهام، بی‌نظمی، ناخالصی و ناکاملی می‌انجامد. نتیجه این که، هرگونه معنای مرسوم و از پیش تعیین‌شده برای فرم، ساختار یا سازمان‌دهی را نفی می‌کند.

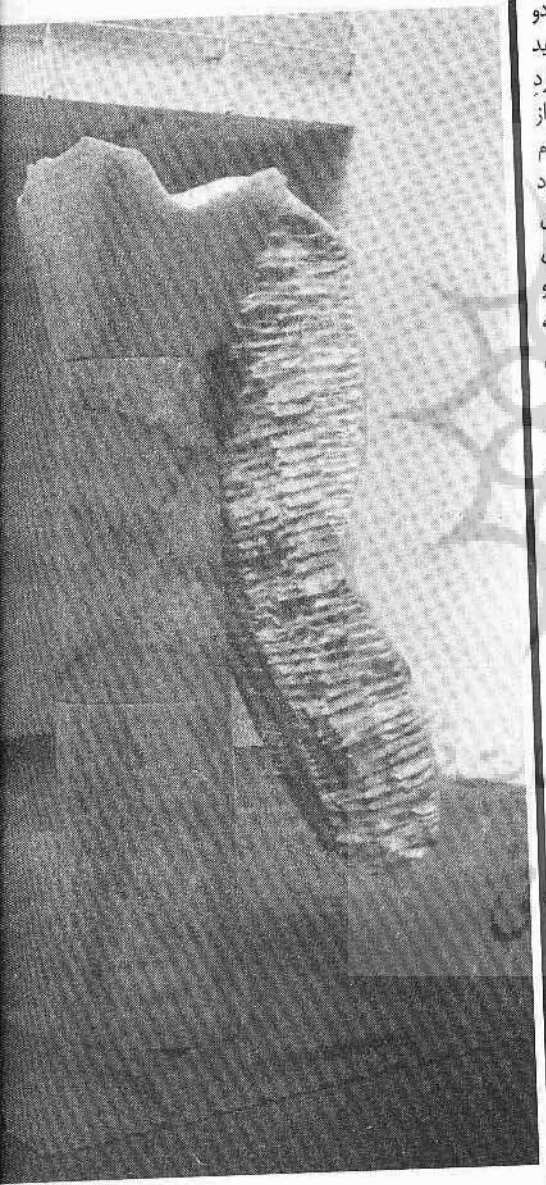
ارتباط این همه تئوری با تجربهٔ عملی چقدر است؟ در کمال تعجب بسیار کم. مجموع اثر، چه درون و چه بین عناصرش، حس ازهم‌گسیختگی را القاء می‌کند، و دیوانگی و ناپایداری در برنامه‌ریزی (فولی) در قالب شکلی از مونتاژ سینمایی، الهام گرفته از آیزنشتاین روسی و دیگران در آن نهفته است. در هر حال، بیننده به ندرت از این اثر آگاه است. در واقع برعکس، این شبکه نظم و ضرباهنگی خاص خود خلق می‌کند؛ چه چومی از آن آگاه بوده است یا نه. ما تنها با احساسی از جادو روبه‌رو می‌شویم که بیشتر کیفیت سرزنده و بازیگوش فولی را نمایان می‌کند، تا کیفیت دیوانه‌وار آن را. فولی‌ها، خود مانند مجسمه‌هایی در ابعاد بسیار بزرگ هستند که تقریباً تا نقطهٔ شکستن امتداد داده شده‌اند. با این حال، کشمکش بین واقعیت ساختارهای بنا شده با غیر ممکن بودن آنها، معماریی را پدید آورده است که انرژی و زندگی کم‌نظیری دارد. جالب‌توجه این است که دو تا از فریبنده‌ترین فولی‌ها برای استفادهٔ کودکان هستند.



هرچند هواخواهان ممکن است منکر باشند، اما پست‌مدرنی
و دکانستراکتیویسم، حقیقتاً دو روی سکهٔ پست‌مدرنیسم هستند.
مدرن را به انتهای خود راندند. معماری پست‌مدرن از بیرون با آ
برخاست، در حالی که دکانستراکتیویسم از درون آن را فاسد کرد

مجسمه سازی لوسیانو فابرو

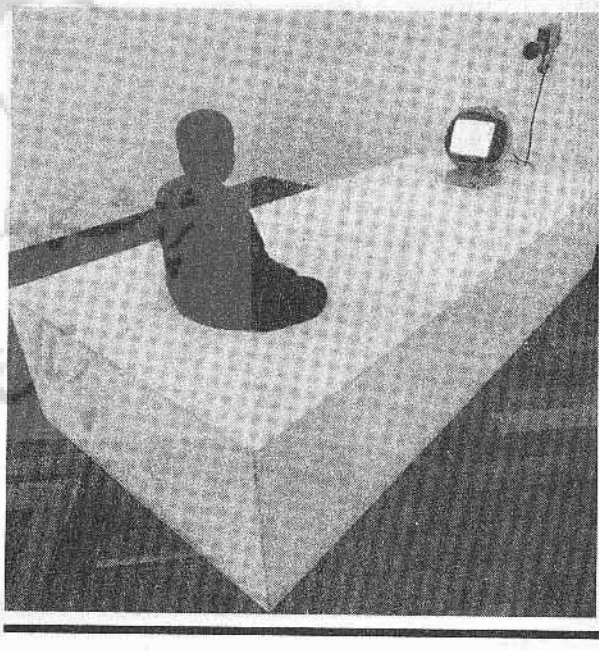
مجسمه‌سازی به مفهوم سنتیِ آن، در پست‌مدرنیسم ج
اندکی داشته است که به زحمت می توان آن را به‌شمار آور
مثال‌های نادر، «تولد ونوس» اثر لوسیانو فابرو۲۲ عضو حرکت
فقیر۲۳ است که البته در مجموعهٔ متنوعی از سبک‌ها و تکنیک
می‌کند.



تولد ونوس پیکره‌ای زمخت و خشن، مانند پیلهٔ بدشکلی است که بر سرِ ستونی فرسوده نهاده شده است، بر فراز استوانه‌های تشکیل دهندهٔ ستون که رنگی کاملاً متضاد دارند. برخلاف اسیر میکل‌آنژ، ونوس فابرو برای ابد داخل مرمر زندانی خواهد ماند، تنها چیزی که شکل احتمالیِ این ونوس را تاحدودی می‌نمایاند، تعدادی خط به‌خام‌ترین شکل ممکن است. خودِ ستون به نحوی غریب، بسیار به یک مجسمهٔ یونانی دورهٔ کهن‌وش، یعنی Kore "Peplos" شباهت دارد. گرچه برخی ممکن است منکر شوند، اما تولد ونوس به‌وضوح یک اثر پست‌مدرن است. آن چه این ویژگی را به آن می‌بخشد، این مجاورت غیر عادی و نامحتمل است، که آگاهانه نقل قول سقیمی از گذشته است. با این وجود، این برخورد طنزآمیز با تمام جدیّت هنرمندی انجام گرفته است که برای او مجسمه در آنِ واحد هم سنتی زنده است و هم زبانی مرده برای احیاشدن؛ مشغلهٔ مهمی که به هر حال عنصر بی‌ادبی و بی‌حرمتی را از این کار حذف نمی‌کند. شگفت این است که این اثر، بسیار تاثیرگذار است، زیرا در خاموشیِ خود، رازی مسحورکننده دارد.

پایک

مجسمه‌سازی امروز تا حدود زیادی وامدار کار ژوزف بویس۲۴ است. او را، به همراه اندی وارهول۲۵ و جان بالدساری۲۶، می‌توان سردمداران پست‌مدرنیسم دانست. یادداشت‌ها و عکس‌هایی که از پرفورمانس‌ها و اینستالیشن‌های بویس تهیه شده‌اند، به ندرت حق مطلب را دربارهٔ کار او ادا می‌کنند. میراث اصلیِ او، امروز، تاثیری است که بر شاگردان و همکاران متعددش گذاشت، که نام یون پایک۲۷ از آنان است. نمایش‌های ویدئویی پیچیدهٔ این هنرمند ـ کره‌ای الاصل ـ خارج از این مبحث است، اما اینستالیشن بودای تلویزیون که نشان‌دهندهٔ بودا در حال مراقبهٔ نفس با تلویزیون است، تصویری است به یاد ماندنی، منحصراً مختص عصر اطلاعات که در آن، مسحور شدن با رسانه‌های الکترونیکی، جای معنویت متعالی را در مرکز زندگی گرفته است.



رابرت لونگو

کار رابرت لونگو۲۸، نتیجهٔ مستقیم تجربهٔ او در پرفورمانس است. لونگو در تابلوهای بزرگ خود، متوجه موضوع‌های وسیعی است. آثار او معمولاً شامل کارهای دیواری با ادغام تکنیک‌های متنوع است، برخی اوقات از صدا هم استفاده می‌شود، همچنین ممکن است کار به فضای بیرون امتداد پیدا کند. به این ترتیب کار او را می‌توان چیزی بین جفت‌وجورسازی (اسمبلاژ) و هنر محیط۲۹ دانست. این کارها که از نظر ظرافت و برازندگی برجسته‌اند، با کمک همکاران ساخته می‌شوند، اما مفهوم و طرح کلی اغلب متعلق به لونگو است. تاثیر ناشی از برهم‌کنش این عناصر ناسازگار، به همراه موضوع آزاردهنده، ممکن است پریشان‌کننده باشد. تم مشخصهٔ لونگو، خشونت و از خود بیگانگی در دنیای مصنوعی طبقهٔ متوسط مدنی است. در اثر و حالا، همه، پیکری در حالتی شبیه به رقص (در دیسکو) دیده می‌شود. با مشاهدهٔ دقیق‌تر، می‌بینیم که این پیکر به‌طرز عجیبی درهم پیچیده‌است؛ گویی مورد اصابت و ضربهٔ نیرویی نامریی قرار گرفته است. ما درمی‌یابیم که او درگیر رقص کیهانیِ مرگ است، که زندگی پوشیدهٔ او را به دروغ به‌گونه‌ای دیگر می‌نماید. گرچه لونگو کوشیده است تا مفهومی فراگیرتر به موضوع بدهد، اما این اثر به‌گونه‌ای شگفت، بازنماییِ مشخصات دههٔ ۱۹۸۰ است؛ دهه‌ای که بیش از هر چیز، با کم‌عمق بودنش به یاد می‌ماند.

اینستالیشن

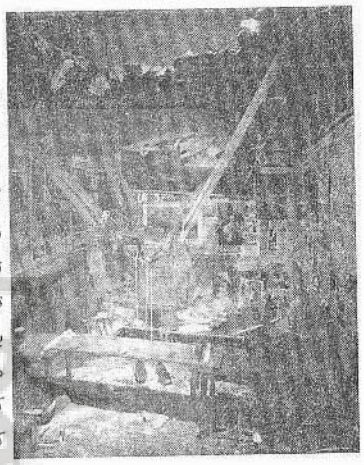
چرا اینستالیشن۳۰ به‌عنوان نقطهٔ تمرکز هنر پست‌مدرن درآمد؟ اینستالیشن را می‌توان بهترین وسیله برای بیان ایدهٔ ساختارشکنانه دانست که جهان را به صورت «متن» می‌بیند؛ متنی که محتوای آن را، حتی نویسنده‌اش نیز هرگز نمی‌تواند کاملاً بداند. بنابراین «خوانندگان» آزادند که آن را بر اساس درک خود تفسیر کنند. هنرمند فضاساز، دنیای مجزایی را خلق می‌کند، که خود جهانی مستقل است، در آن واحد بیگانه و آشناست. مخاطبان، برای سیاحت در این جهان کوچک، به امکانات خود واگذاشته می‌شوند. آنها برای زایش تجربه‌ای که از محیط تازه حاصل می‌شود، درک و فهم خود را به میدان می‌آورند. در عمل آنها، خود در نوشتن «متن» کمک می‌کنند. اینستالیشن، به خودیِ خود ظرفی خالی است؛ می‌تواند هرچه را که نویسنده یا خواننده می‌خواهد درآن بریزد، پذیرا شود. بنابراین به عنوان وسیلهٔ حاضر و آمادهٔ بیان اجتماعی، سیاسی یا شخصی درآید، بویژه آن چه خوشایند دستور کار پست‌مدرن است. اینستالیشن، به عنوان یک متن، می‌تواند تعمداً به قالب کلمات نیز درآید؛ اغلب با متنی همراه است که موضوع را بهتر آشکار می‌کند.

کاباکوف

هنرمندان روسی نبوغ خاصی در اینستالیشن دارند. چندین دهه جدایی از هنر معاصر دنیای غرب، سبک‌های نقاشی و پیکرسازیِ آنان را تا حدودی زمخت و محدود کرده است، اما در عوض، همین جدایی آنها را قادر ساخته است تا حرکت منحصر به فردی را در هنر مفهومی ایجاد کنند، به نحوی که پایه‌های اینستالیشن نزد آنها را بنا گذاشت. نخستین کسی که از این میانه شهرت جهانی پیدا کرد، ایلیا کاباکوف۳۱ بود که امروز کارگاهش در نیویورک است. «ده شخصیت» مجموعه‌ای از اتاق‌ها مانند یک آپارتمان

کهنه عمومی است، که در هر یک از آنها یک شخص خیالی سکونت دارد؛ شخصی که دارای «یک عقیدهٔ غیر معمول است، عقیده‌ای که تمام احساسات او را در خود جذب کرده است». دیدنی‌ترین آنها، «مردی که از آپارتمان خود به درون فضا پرواز کرد» است. این مرد در حالی به رؤیای خود دربارهٔ پرواز در فضا می‌رسد که از فلاخنی فنردار معلق در سقف پرتاب می‌شود و در لحظهٔ پرتاب، سقف و شیروانی را از جا می‌کند. هر یک از اتاق‌ها با یک متن سیاه داستایفسکی‌وار نوشتهٔ خودِ هنرمند همراه است، که بازتاب علاقهٔ روس‌ها به داستان‌گویی است. این اینستالیشن، تنها تجسم و شبیه‌سازی استادانهٔ این رؤیای غریب نیست. درهم ریختگی عجیب و غریب، روایتی است کنایه‌آمیز که معمای لاینحل و غریب زندگی در شوروی سابق، حقیقت حقیرش، رؤیاهای درهم شکسته‌اش و حضور فراگیر قدرت مرکزی را نشان می‌دهد .

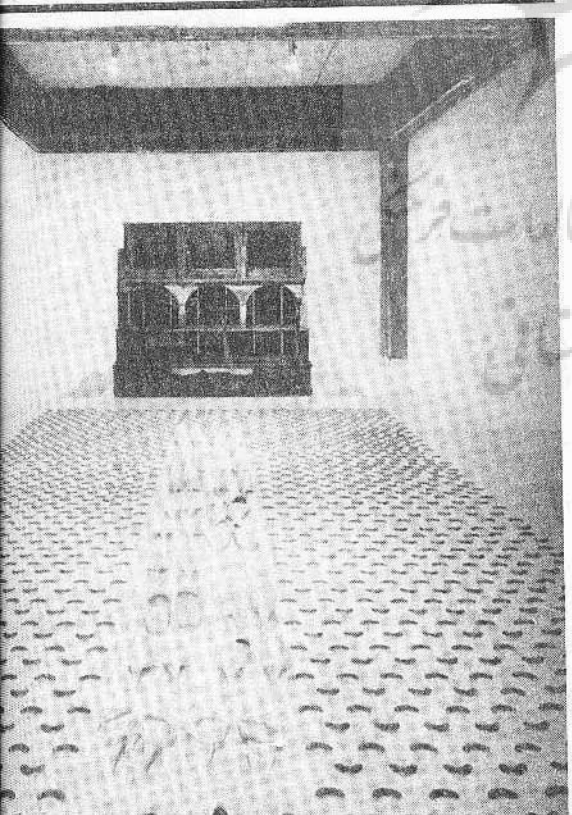
هامیلتون



کاباکوف تا حدودی از بویس تاثیر پذیرفته بود. بانوی هنرمند جوان آمریکایی، آن هامیلتون۳۲ نیز از کسانی بود که از او تاءثیر پذیرفت. کار او دربارهٔ فقدان است، خواه یک تراژدی شخصی باشد یا تحریف یک رابطهٔ طبیعی. برخلاف بویس، جست‌وجوی هامیلتون تنها برای مطرح کردن مسایل است و نه حل کردن آنها؛ این چیزی است که بر عهدهٔ بیننده گذاشته می‌شود. با این حال او بسیاری از روش‌های بویس را به کار می‌گیرد. او در کار خود از مفاهیم برخاسته از مواد اولیهٔ غیر معمول، به منظور ارائهٔ یک متناقض‌نما که در مرکز هر کار نهفته است، استفاده می‌کند. او انتخاب‌های خود را به صورت تجربه‌های آزاد می‌آزماید تا جایی که ایده متبلور شود. اینستالیشن‌های او بسیار پرکار است؛ به‌گونه‌ای وسواسی و حتی تشریفاتی. خطوط موازی در بینال سائو پائولو ۱۹۹۱ اجرا شد. ابتدا همکاران هنرمند دیوارهای یک سالن گالری را با دودهٔ حاصل از شمع‌های روشن پوشاندند، آنگاه برچسب‌های مسی که به ترتیب شماره‌گذاری شده بود به کف سالن متصل شد (علاقه به ترتیب و تسلسل که از پایه‌های هنر مفهومی است). سرانجام، دستهٔ عظیمی شمع در سالن قرار داده شد، به‌گونه‌ای که بر فضای آن حاکم شود. در سالن دوم که تمامش با همان صفحه‌های مسی پوشانده شده بود، تنها دو محفظهٔ فلزی قرار داشت که محتوی اجساد پوقلمون‌هایی بود که سوسک‌ها به آهستگی آنها را می‌خوردند. در اینجا حمله‌ای که به احساسات و ادراک تماشاگر صورت می‌گیرد، پرسش‌های متعددی برای او ایجاد می‌کند: «چه چیز جمع‌آوری شده است؟ چرا، و توسط چه کسی»؟ تفاوت اخلاقی نشان دادن شمع‌ها، که توسط انسان از چربی حیوانات مرده تولید می‌شوند، و نمایش یک پرندهٔ مرده و سوسک‌هایی که وظیفهٔ طبیعی خود را به عنوان گندخوار انجام می‌دهند، چیست؟ گرچه مرگ یک واقعیت مسلم در نظر گرفته می‌شود، اما حال و هوای سوگوارانهٔ غریبی بر اینستالیشن حکمفرماست، که ما را فرامی‌خواند تا در این مفاهیم تعمق و به نتایج شخصی خود برسیم .

میلدرد هوارد

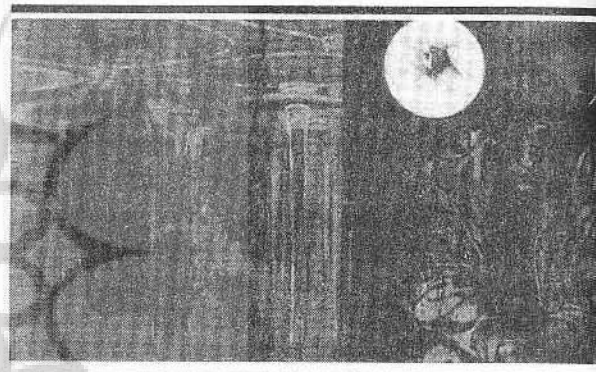
میلدرد هوارد۳۳ در بسیاری از اصول با هامیلتون مشترک است، اینستالیشن‌های خود را با بیان خاص آفریقایی ـ آمریکایی اجرا می‌کند. عنوان یک زن مبارز اجتماعی، تلاش خود را در زندگی مصروف بیان نج سیاه‌پوستان کرده است. به اعتقاد او، حافظه هم شخصی و هم قومی ا به این ترتیب، رقص پا: بررسی حافظه با لایه‌های متعددی از مفا شخصی و فرهنگی تشدید می‌شود. این اثر، نقش پراهمیت این رقص خانوادهٔ هنرمند، در زمان کودکی او را گرامی می‌دارد، همچنان که حا هوای خاص آفریقایی ـ آمریکایی نیز دارد. تخت‌کفش‌ها، با برچسب ب مشخص «مسافر»، به‌گونه‌ای آیینی ردیف شده‌اند، و کفش‌ها با نظ موقرانه، در راهروی مرکزی صف کشیده‌اند، در مقابل یک بساط واک کهنه، که حالت محراب معبد یا کلیسا را پیدا کرده است. ارجاع به معنو عمدی است. این حرکت در ذهن هوارد با نوع نیایش آفریقایی ـ آمریک تعریف می‌شود. اثر رقص پا، بسیار موفق است، به‌خاطر فض تفکربرانگیزش که مشارکت وسیعی را برمی‌انگیزد (تصویر شمارهٔ ۱۲).



نقاشی

نقاشی، مانند پیکرتراشی، ابزاری سنتی است که با پست‌مدرنیسم جور در نمی‌آید. درواقع، آن چه در نقاشی پست‌مدرن می‌گذرد، در واقع مدرنیسم متأخر در لباس مبدل است. در هیچ یک از این اتفاقات هنری، مرز مشخصی بین این‌دو وجود ندارد. نقاشی پست‌مدرن، تا آنجا که اصولاً بتوان موجودیتی برای آن قائل شد، پی‌آمد مفهوم‌گرایی، هنرپاپ و نئواکسپرسیونیسم است. اما در یک جنبهٔ اساسی با آنها تفاوت دارد: نقاشی پست‌مدرن مانند متنی ویران و ساختارشکنی‌شده عمل می‌کند که عاری از هر مشخصه‌ایست، به‌جز آن چه ما از راه مشارکت آزاد، از ذخیرهٔ تجربیاتمان به آن می‌دهیم.

چگونه نقاشی چنین تهی از محتوی شد؟ پاسخ این است که ابزارهای سنتی مانند تمثیل و کنایه، نیازمند فرهنگی مشترک هستند. و این در عصر پست‌مدرن به‌سختی امکان‌پذیر است، زیرا برخلاف مفهوم دهکدهٔ جهانی، تمدن ما، امروز بیش از هر زمان دیگری پاره پاره شده است. به علاوه، «ساختارشکنی»، مرگ هنرمند و موضوع اثر را به‌عنوان ردپاهای بی‌فایدهٔ اومانیسم اعلان می‌کند و بنابراین مفهوم را پوچ و بی‌اثر تحویل می‌دهد.



هنرمندی با استعداد است که ما را وادار می‌کند که او را جدی بگیریم، البته با در نظرگرفتن این موضوع که شهرت او (مانند بسیاری از هنرمندان دههٔ ۸۰)، ناشی از نیاز بازار هنری به یافتن یک ستارهٔ جدید بود. در هر حال، این ترکیب چنان دوپهلو است که معدنچی، از ارائه یک معنای قانع‌کننده خودداری می‌کند، مگر آن که ما، خود چیزی از درون آن کشف کنیم.

پنک

سل آشکارا تحت تاثیر گروهی از هنرمندان پست‌مدرنیست جمهوری دموکراتیک آلمان سابق بود که در مجموع، آلمان را به مکتب پیشروی نقاشی غرب امروز تبدیل کردند. شاید یکی از جالب‌توجه ترین آنان پنک۳۵ باشد. پنک نام زمین‌شناس معروفی است که تخصص او «عصر یخ» بود، و این نام توسط رالف وینکلر۳۶ به‌عنوان تخلص به‌کار گرفته شد. درواقع هنرمند، پیش از مهاجرت به غرب در سال ۱۹۸۰، در بیشتر طول مدت جنگ سرد در آلمان شرقی می‌زیست، که خود نوعی «عصر یخ» سیاسی بود. کیفیت کودکانه و بدوی اثر شیطان کنجکاوی با صراحت رنگارنگش، فریبنده است. پنک، با وجود این که عمدتاً خودآموخته است، از تکنیک روشنی استفاده می‌کند که در واقع بسیار پیچیده و ماهرانه است، و امکان بیان هر مقصودی را فراهم می‌آورد. اما ما از محتوای تصویر چه می‌فهمیم؟ در نگاه اول، اثر به اندازهٔ حکاکی‌های غار آدورا۳۷ گیج‌کننده به نظر می‌رسد. با بررسی دقیق‌تر، درمی‌یابیم که «رمز» هنرمند قابل بازگشایی است، دست کم انقدر که بتوان مفهوم اصلی را دریافت کرد. شیطان، به همان وحشی‌گری که در موضوع‌های جادویی گوگن دیده می‌شود، توسط پرنده‌ای مغلوب می‌شود که به دو طرف نگاه می‌کند، به علامت فضولی، که پیکر کوچک تصلیب شده در سمت چپ به‌خاطر آن قربانی شده است. پیکرها شناورند، در دریایی از علامت‌های جادویی، حروف، و اعداد به نشانهٔ علم، که انسان را سرشار ساخته است، تاحدی که «از معانی آبستن شده است». این نقاشی نشان‌دهندهٔ شیفتگی پنک به سیبرنتیک، علم شبکه‌های اطلاعات است. در واقع به اعتقاد او، نقاش نوعی دانشمند است، و او تفاوت اندکی بین این دو می‌بیند.

دیوید سل

گرایش پست‌مدرن نقاشی در کارهای دیوید سل۳۴ مشاهده می‌شود؛ تصویری ستیزه‌آمیز که اغلب پیکرهای مهیج زنان برهنه را در برمی‌گیرد (او مدتی به عنوان صفحه‌آرای یک مجلهٔ مبتذل کار می‌کرد). او به عنوان هنرمندی تخصص‌یافته در طبیعت‌گرایی، تمام عناصر اثر معدنچی را از منابع دیگر گرفت؛ معدنچی در فضای افسردگی با دو حلقهٔ الماس قرار داده شده بر روی لباسش تصویر شده، و بالاتنهٔ یک دختر که مانند علامت‌های لامپ نئون بر یک ورودی که بخشی از نمای آن مشخص است، آویخته شده است. گرچه هنرمند از تکنیک قراردادی و شناخته‌شده استفاده کرده، اما برخورد او تازه است. به عنوان مثال، در دو طرف سر معدنکار، دو صفحهٔ فلزیِ پرس شده قرار گرفته که گویی نشان‌دهندهٔ افکار اوست. با ترکیب کردن اشیاء و مواد مختلف، این تابلوی دو بخشی، تبدیل به همتای تصویری اینستالیشن انجام شده توسط دوست نقاش، یعنی رابرت لونگو درآمد، و از نظر اصول، اختلاف ناچیزی بین آنها وجود دارد. بی‌اعتنایی سل در رعایت تناسبات تاریخ هنری و کنار هم قرار دادن عناصر نامربوط، به اندازهٔ کار مایکل گریوز اهمیت دارد، و تاءثیر آموزش هنرمند نزد جان بالدساری را منعکس می‌کند، که برای او همه چیز امکان‌پذیر بود. سل، بی‌تردید

مارک تَنزی

اگر پنک در پیروی هنرمندانی مانند پل کله، مجموعه‌ای از عناصر تصویری شخصی را ابداع می‌کند، مارک تنزی۳۸، الفبای رومی را برای آفریدن آن چه به‌ظاهر غیرممکن می‌نماید، به کار می‌گیرد؛ «ساختن» تصاویر بازنمایانه که درواقع از متن‌هایی که شامل اصول ساختارشکنی هستند، تشکیل شده‌اند. دریدا۳۹ از دومن۴۰ بازجویی می‌کند، بنیان‌گذار ساختار شکنی را با بزرگترین هواخواه آمریکایی خود ـ پل دومن۴۱ ـ نشان می‌دهد. اگر از نزدیک نگاه کنیم، متوجه خواهیم شد که منظره از خطوط تایپ شده‌ای تشکیل شده که درهم فرورفته و شیب صخره‌ها را شکل داده‌اند. در اینجا رنگ، شالوده‌ایست که نقش پل بین متن و تصویر را ایفاء می‌کند و ایده را درون تصویر جای می‌دهد. به این ترتیب، این نقاشی استعاره‌ای را به تصویر می‌کشد. اما مفهوم آن چیست؟ بدون تردید اشاره‌ای مستقیم به ارتباط بین محتوی، تصویر و واقعیت دارد. با این وجود، تنزی این مهم را با تیزهوشیِ بسیار انجام می‌دهد، و با نشان دادن نهایت طنز، تصویر را از تصویرسازی معروفی که مرگ شرلوک هولمز به دست دشمن بزرگش ـ پروفسور موریاتی ـ را نشان می‌دهد، برداشته است. ما چنین شوخی را قبلاً نیز در کارِ رنه ماگریت دیده بودیم، که منبع الهام اولیهٔ تنزی بوده است. از آنجا که خواندن محتوای نوشتاری به کار رفته در نقاشی امکان‌پذیر نیست، این ترکیب شگفت، افق‌های جدیدی از پرسش را برای بیننده می‌گشاید که هرگز نخواهد توانست آنها را کاملاً پاسخ دهد .

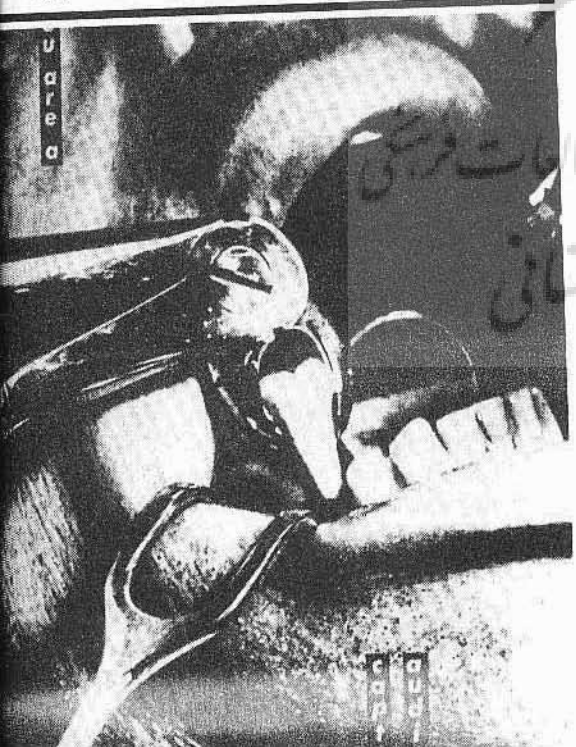
عکاسی

در عکاسی نیز، موضوع تصویر به عنوان یک «متن» در نظر گرفته می‌شود. با توجه به پیوستگی نزدیکِ واژه‌ها و عکس‌ها در هنر مفهومی، چنین گرایشی را می‌توان انتظار داشت. این پدیده، با اهمیت جدیدی که نشانه‌شناسی پیدا کرده، و راه‌های پربار تازه‌ای برای مکاشفه در برابر هنرمندان گشوده است، تشدید می‌شود. چگونه علامت‌ها، معنای همگانی پیدا می‌کنند؟ پیام چیست؟ چه کسی آن را اولین بار پدید می‌آورد؟ چه هدفی را دنبال می‌کند؟ مخاطب کیست؟ راه‌های پخش ایده‌ها کدام‌اند؟ چه کسی رسانه‌ها را کنترل می‌کند؟

عکاسان بویژه در ایالات متحده، این پرسش‌ها را برای رویارویی
از پیش تعیین‌شدهٔ دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، و نظم اجتماعی
ما تحمیل می‌کند، مطرح کردند. برخلاف جوآن لئونارد۴۲ یا
هاکنی۴۳، عکاسان پست‌مدرن «دوباره» عکس می‌گیرند. آنان در ب
موارد عکس‌های خود را مستقیماً نمی‌گیرند بلکه آنها را از رسانه‌های
به دست می‌آورند. این مفهوم‌گرایان جدید، برای رساندن پیام خود، ا
فرمول ابداعیِ «جان بالدساری»، یعنی قرار دادن تصویر و متن د
یکدیگر استفاده می‌کنند. آنان گاهی عکس‌های خود را همتای نقاش
نظر می‌گیرند، و آنها را در اندازه‌های بی‌سابقه بزرگ می‌کنند و برای ا
امکانات تجاری را به کار می‌گیرند که برای اهداف تبلیغاتی بسیار پی
شده‌اند. در اینجا انتخاب تصویر است که اهمیت دارد، زیرا خودِ جدا
تصویر و تغییر دادن محتوای آن از اعلان تبلیغاتی تا دیوار گالری اس
موضوع اصلی را تشکیل می‌دهد. در هر دو حال، از ما خواسته می‌ش
اساس قضاوت خود را بر پیام اثر قرار دهیم، زیرا شیوهٔ ارائه این آثار تع
نشان دادن هرگونه ویژگی شخصی هنرمند امتناع می‌کند، به‌طوری
اغلب غیر ممکن است که کار یک هنرمند را از دیگری تمیز دهیم. د
راستا، در نهایت پیام اثر نیز به‌همین ترتیب به فراموشی سپرده می‌شو

کروگر

آثار باربارا کروگر۴۴ را بلافاصله از روی برخورد نزدیک او می
تشخیص داد. بدون عنوان (شما یک تماشاچی بی‌دفاع هستید) نمونه‌ا
سبک اوست. کارهای او معمولاً شامل یک کلوزآپ بسیار بسته سیاه و
است که از روزنامه یا مجله‌ای انتخاب و آن را تا حد امکان زمخت و خش
تناسبات غول‌آسا بزرگ می‌کند، تا تماشاگر نتواند از حضور تصویر یا پیام
که با حروف چاپی سفید بر زمینهٔ سرخ آمده است فرار کند. به‌هم پیوستن
و تصویر نامربوط، آشکارا به منظور اهداف اصولی است. جملهٔ تحریک ک
عمداً به منظور برانگیختن نگرانی شدید است، با دست گذاشتن بر ترس نه
مردم جامعهٔ امروز از تحت کنترل قرار گرفتن توسط نیروهای بی‌نام، بو
مراکز بزرگ و ناشناختهٔ قدرت مانند دولت، ارتش یا تشکیلات دیگر .



آنت لومیو

کار کروگر مانند انفجاری در شبکهٔ خورشیدی است؛ پیام مستقیم ... پاسخ پلاقاصله، بویژه در اولین برخورد. در مقابل موضوع‌های آنت ... ۳۵ ساکت‌ترند، اما به همان اندازه تفکربرانگیزتر. او در کارهایش، با ... بر موضوع‌های اجتماعی، بدون این که درگیر مجادله شود، شرایط ... را مخاطب قرار می‌دهد. لومیو استعداد منحصر به فردی برای ... امکانات معنایی جدید در عکس‌ها و تصویرهای قدیمی دارد. ... تصویری دربارهٔ صدا و یا فقدان آن است. این عکس، که از کتابی ... تاریخ رادیو تهیه شده‌است، همتای بصری این جمله است: «هیچ ... را نشنو، هیچ بدی را نگو، هیچ بدی را نبین». این تصویر با انتقال ... بوم، معنایی کاملاً متفاوت در متن جدید خود پیدا می‌کند، آن چه ... حروف ضخیم تایپ شده است، ضرب‌المثل روسی است: «نان و نمک ... اما حقیقت را بگو». که معنای تقریبی آن این است: هنگامی که ... میان کسی هستی و نان و نمک او را می‌خوری، صریح و حقیقت‌گو ... حروفه. تصویر را از حالت یک کار تبلیغی سرگرم‌کننده بیرون آورده ... یک پوستر کسل‌کننده را به آن می‌دهد. برخلاف آن‌چه در آغاز ... نظر می‌رسد، نه روسیه و نه کمونیسم هیچ‌یک مد نظر نیست، بلکه ... رسانه‌ها در زندگی مدرن مورد نظر است (تصویر، جک بنی ۴۶، ... معروف تلویزیونی آمریکا را نشان می‌دهد).

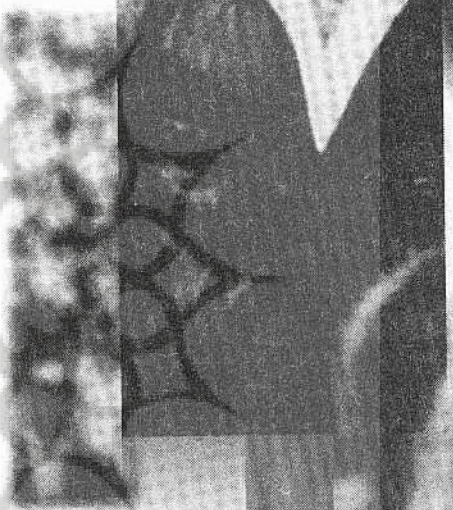
آنها به‌عنوان مهمان به خانه‌های ما می‌آیند، بی‌آن‌که صادق ... باشند؛ در اینجا، مجری برای پرهیز از گفتن هرگونه بد دهان خود را ... است. او تحت پوشش رسانه، حقیقت را با حذف انتخابی ... اخبار مخدوش می‌کند، بدون آن که کذب مشخصی را بیان کرده ... حقیقت در اینجا، به صورت موضوعی از منظر نسبی ظاهر ... که از سوی گوینده و شنونده ـ هر دو ـ تعیین می‌شود.

سیندی شرمن

عکاسی پست‌مدرن همیشه در ارتباط با کلمات نیست و همیشه هم از منابع دیگر تهیه نمی‌شود. یک نمونهٔ شگفت، کار سیندی شرمن۳۷ است. در میان بهترین کارهای او، عکس‌هایی از مراحل آغازین فعالیتش وجود دارد که به تقلید از فضای عکاسی فیلم‌های قدیمی شباهت دارد. این فضاها چنان استادانه شبیه‌سازی شده‌اند که واقعی به‌نظر می‌رسند. در این عکس‌ها، شرمن رؤیای پنهان آمریکایی را برای ستاره شدن، کارگردان، طراح، تهیه‌کننده یا عکاس شدن برآورده می‌کند یا این تفاوت که او این کار را به نیابت انجام می‌دهد. او می‌تواند به عنوان ستارهٔ خود، هر نقشی را که می‌خواهد بپذیرد، چرا که انتخاب او نورانی کردن است. تصویرانتخاب‌شده نشان‌دهندهٔ برتری و رجحان سینمای دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در نزد عکاس است که زنان زیبا را به عنوان قهرمانان آسیب پذیر به تصویر می‌کشند. این تصویر به خوبی گوشه‌ای از یک دوره را نشان می‌دهد، با درست‌ترین جزئیات، از لباس، جای‌گیری و نور. تنها پس از آن‌که مدتی به آن نگاه کردیم، درمی‌یابیم که عکس پرسش‌های توطئه‌کرانه‌ای را دربارهٔ تصویر زنان زیبایی که بریدهٔ سینما ظاهر می‌شوند، مطرح می‌کند. این که شاید پیام عکس فمینیستی است، موضوع بحث است. آیا استفادهٔ شرمن از خودش تنها تمرینی برای خودنمایی است و تکیهٔ او بر فرم‌های کلیشه‌ای، نشان‌دهندهٔ مصرف کننده گرایی نه چندان ژرف است؟ یا این‌که در حالت ایستادن او یک ملغمهٔ فمینیستی نهفته است؟ صرف‌نظر از تفسیری که ما ارائه کنیم، عکس، به‌خاطر حال و هوای نوستالژی و حس رازآمیزی که ایجاد می‌کند به طرز شگفتی تأثیرگذار است. در اینجا، تصویر لذتی زنانی که در آینه می‌نگرند، در تحریک‌آمیزترین و معماگونه‌ترین بیانی که تاکنون وجود داشته، به قالب کشیده شده است. شرمن نظربازی را غیر مستقیم ارائه می‌کند؛ به این ترتیب یک بازی پیچیدهٔ خیال پدید می‌آید که برای بیننده نتیجه‌گیری قابل اطمینان را غیر ممکن می‌کند؛ و از این جنبه یک نمونه از پست‌مدرنیسم است. ●

یادداشت‌ها

yper space
emiotics
emiology
econstruction
.مسا علنة زيهة ۵۶۴۱ راس ب
onceptualism
.۷. نقطه ن
ternational Style
obert Venturi
Denise Scott Brown
Michael Graves (b.۱۹۳۴)
. دهۀ هشتاد را در هنرهای تجسمی، دهۀ گذشته‌نگر می‌دان
Mannerism
James Stirling
Garnier
Deconstructivism
Constructivism
Deconstruction
HIMMELBLAU
BEHNISCH AND PARTNER
SCHUMI
LUCINO FABRO
Arte Povera
Joseph Beuys
Andy Warhol
John Baldessari
Nam June Paik
LONGO
Environmental Art
INSTALLATIONS
KABAKOV
HAMILTON
HOWARD
(b.1925)
A.R. PENK
Ralf Winkler
Cave of Addaura
TANSEY
Jacques Derrida
De Man
Paul
Joanne Leonard
David Hockney
KRUGER
LEMIEUX
Jack Benny
SHERMAN



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی