تاریخ دریافت : ۹۶/۰۸/۰۱
تاریخ پذیرش : ۹۶/۱۰/۲۷

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Analyzing the PostmodernistVisual Art Events
from Douglas Crimp's Viewpoint
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

تحلیل رویداد پسامدرنیسم، در هنرهای تجسمی از نگاه داگلاس کریمپ

سمیه صفاری احمدآباد*
سارا صفاری**
سید مصطفی زراوندیان***

چکیده
نگرش پسامدرنیسم برای تمامی هنرها، هم از حیث انگیزه و هم از حیث چارچوب زمانی آن متفاوت است و این موضوع در حوزه‌های گوناگون هنر از سوی منتقدان معاصر مورد بررسی و توجه بسیار قرار گرفته است. داگلاس کریمپ از جمله نظریه‌پردازان هنر معاصر است که بر پایهٔ مباحث والتر بنیامین در فرایند باز تولید انبوه، و آراء دیرینه‌شناسیِ میشل فوکو، به بررسی هنرهای تجسمی، به ویژه تأثیر عکاسی بر سرانجام نقاشی، و به دنبال آن کارکرد موزه‌ها در دوران مَدرنیسم و احوال آنها در عصر پسامدرن پرداخته است. لذا انگیزه و هدف اصلی این نوشتار تحلیل آراء ایشان در رخداد هنر پسامدرن، جهت آشکارسازی نظریه پایان نقاشی و تأثیر عکاسی به همراه فرایند باز تولید انبوه، در شکست اصالتِ هاله مقدس اثر هنری است که در نهایت به بحران انزوای موزه‌ها در دورهٔ معاصر می‌انجامد. بر پایه یافته‌های تحقیق، اعتقاد کریمپ بر این اصل مهم پی‌ریزی شده که پسامدرنیسم هنری گسست اساسی با مدرنیسم هنری و عصر استیلای نقاشی دارد. لذا پرسش اصلی که این پژوهش براساس آن شکل گرفته، این است که از منظر داگلاس کریمپ چه رویکردی در دوره معاصر سبب شده عالم هنر با زوال و مرگ نقاشی روبرو شود و این موضوع چگونه بر عملکرد موزه‌ها در عصر حاضر تأثیر می‌گذارد؟ سرانجام بر این اساس نتیجه حاصل شده این است که بر پایه آراء او، هنرهای کمینه‌گرا، جمعی، عکاسی و به دنبال آن روش تکثیر و باز تولید انبوه و همچنین دگرگونی به سوی مخاطب محوری، مهم‌ترین علت‌های وسیع‌تر شدن فاصله هنر نقاشی با دنیای پسامدرن است، و به دنبال این رخدادها، هنر نقاشی رفته رفته اصالت خود را از دست داده و این فرایند در نهایت به بحران انزوای موزه‌ها می‌انجامد که همواره محل نگهداری آثار اصیل هستند. روش تحقیق در این نوشتار توصیفی ـ تحلیلی بوده، همچنین ابزار و شیوه‌های گردآوری اطلاعات در بردارنده جستجوی کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی
عکاسی پسامدرن، بازتولید انبوه، هنر اجرا، هاله مقدس اثر هنری، پایان نقاشی، بحران موزه‌ها.

***. پژوهشگر دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاداسلامی، واحد تهران مرکز، باشگاه پژوهشگران و نخبگان، تهران، واحد تهران مرکز، ایران. نویسنده مسئول saffari_somayeh@yahoo.com.۰۹۱۲۰۷۶۹۷۲۷
*. پژوهشگر دکتری مدیریت رسانه، مدرس دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، دانشکده هنر ومعماری تهران مرکز. sara.saffari@yahoo.com
**. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، کارمند وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. shamisa47@gmail.com

مقدمه

اصطلاح پسامدرن در حالت کلی به عنوان وجه ممیزِ عرصه معاصر، از دوره مدرن دانسته می‌شود.«این عنوان ظاهراً اولین بار در سال ۱۹۱۷ میلادی به وسیله فیلسوف آلمانی رودُلف پانویتس[۱] برای توصیف نیست انگاری[۲] فرهنگ غربی قرن بیستم که مضمونی وام گرفته از آراء نیچه[۳] بود، به کار رفته است»(Pannwitz,1917:64). نیچه، نیست انگاری را حادثه ای تاریخی در نگرش مغرب زمین می داند، که طی آن والاترین ارزش‌ها رفته رفته فرودست می‌شوند. به عقیده ضیمران«نیست انگاری معلول نیاز دیرینه انسان غربی به مفهوم حقیقت مطلق، به عنوان نیروی فوق بشری است. اما هنگامی که این نیرو، جهت توجیه و تبیین هستی در نظر گرفته شد، خودِ انسان غربی به کشتن این نیروی خارجی همت گماشت و به این علت، اندک اندک ارزش‌های جهان شمول در تفکر غربی رو به ویرانی نهاد» (ضیمران و ارشاد،۱۳۹۳:۶۰). در نگرش کلی ویژگی‌های عصر پسامدرن توسط بسیاری از منتقدین در حوزه‌های گوناگون مورد بررسی قرار گرفته است. علی رغم افتراق در موارد استفاده‌ی این واژه توسط آنها، می‌توان نوعی اشتراک را به شرح زیر در آراء ایشان تشخیص داد : «به رسمیت شناختن تکثرگرایی[۴]، دست شستن از امیدهای سوژه عقلانی، تمرکز تازه بر بازنماییِ حیات اجتماعی و فرهنگی، نوعی پذیرش بازی و خیال‌پردازی در حوزه‌هایی از فرهنگ و هنر که تا قبل از دوره معاصر، در پی دست یافتن به حقیقت بودند» (کهون، ۱۳۹۲: ۴).

با ذکر مقدمه فوق در خصوص واژه پسامدرن در بیان مسئله می‌توان گفت داگلاس کریمپ[۵] از جمله نظریه‌پردازان حوزه هنر معاصر است که در مقام یک منتقد با توجه به آراء متفکرینِ برجسته، فعالیت می‌کند. او فردی مؤثر در توسعه نظریه‌های هنرِ معاصر است. از دید کریمپ هنر پسامدرن، گسست قابل تأملی با مدرنیسم هنری دارد، زیرا این دو جریان به شکست اصالت نقاشی به عنوان هنر ناب و در نتیجه آن، حضور و غیاب موزه‌ها و پیامدهای هنرعکاسی وابسته هستند. به اعتقاد او«جریان پسامدرنیسم هنری، به پراکندگی و تکثیر[۶] آثار هنری پرداخته است. اما این تکثیر به معنای کثرت باوری در سبک‌ها و تفکرهای حاکم همانند دوره مدرنیسم نیست، زیرا کثرت باوری در این معنا متضمن اندیشه هنر برای هنر و خود آیینی[۷] در هنر است»(Crimp,1980:92). با این وصف، تکثرِ مورد نظر کریمپ، اشاره‌ای به تکثیر نسخه‌های هنری در دورهٔ معاصر دارد. لذا هدف از نگارش این مقاله تحلیل نظریه این منتقد هنری در زمینه چگونگی مرگ نقاشی در دوره معاصر و رابطه هنر پسامدرن با فرایند تکثیر و باز تولید انبوه است که در نهایت به بحران انزوای موزه‌ها می‌انجامد. کریمپ، آراء خود را با تکیه بر نظریه والتر بنیامین[۸] در زمینه باز تولید مکانیکی مورد تحلیل قرار می‌دهد و در نهایت بحرانی را که موزه‌ها در نتیجهٔ جریان باز تولید انبوه به آن مبتلا شده‌اند را بر پایهٔ نظریهٔ دیرینه‌شناسی[۹] میشل فوکو[۱۰] بررسی می‌کند. در واقع اگر فرض کنیم که از منظر داگلاس کریمپ هنر نقاشی در دورهٔ پسامدرنیسم پایان می‌یابد به این منظور، پژوهش در عوامل مؤثر بر این رخداد با تأکید بر آراء او ضرورت می‌یابد. بنابراین در این مختصر ابتدا در نگاهی اجمالی مؤلفه‌های اصلی پسامدرن در تقابل با دورهٔ مدرن مورد بررسی قرار می‌گیرد، سپس به منظور روشن شدن فرضیه‌ی تحقیق آراء کریمپ در حوزه‌ی عکاسی پسامدرن و تأثیر آن بر فرایند پایان دورهٔ نقاشی واکاوی می‌شود و سرانجام به پیامد فروپاشی موزه‌ها در دورهٔ معاصر به عنوان نتیجهٔ عمل تکثیر و بازتولید انبوه اشاره می‌شود، تا از این طریق آراء این منتقد هنری در خصوص پیامدهای نگرش پسامدرن در حوزهٔ هنر، هر چه بهتر روشن شود. همچنین با در نظر گرفتن نکات مطروحه در این جستجو سه پرسش به شرح ذیل مطرح می‌شود.

سؤالات تحقیق

از منظر داگلاس کریمپ ویژگی‌های عکاسی پسامدرن چیست؟

چه عواملی در عصر پسامدرن سبب مرگ هنر نقاشی می‌شود؟

چگونه عکاسی و فرایند بازتولید انبوه در دورهٔ پسامدرن موجب می‌شوند که موزه‌ها با بحران انزوا روبرو شوند؟

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله، از نوع توصیفی ـ تحلیلی و منابع اطلاعاتی پژوهش براساس مطالعات کتابخانه‌ای و جستجو در فضای مجازی است. در خصوص اطلاعات کتابخانه‌ای، بیشتر سعی شده به صورت بی‌واسطه به کتاب‌ها و مقالات تألیف شده توسط کریمپ، استناد شود، البته علاوه بر آراء کریمپ، از سخنان دیگر صاحب‌نظران، جهت دریافت هر چه بهتر موضوع بهره برده شود. همچنین وجه دیگر از منابع که مبتنی بر جستجوی هدفمند الکترونیکی به منظور دستیابی به آثار هنرمندانی است که براساس اشارات او نقشی مؤثر در شکل‌گیری جریان پسامدرنیسم هنری داشته‌اند. در این پژوهش ابتدا در بخش مبانی نظری، نگرش اصلی و پایه‌ای جریان پسامدرن، به منظور چارچوب بخشیدن به آراء کریمپ عنوان می‌شود. سپس ابزارهای تحلیلی در متن با رجوع مستقیم به آراء کریمپ و فیلسوفان مورد نظر او گردآوری شده تا از این رهگذر بتوان براساس موضوع مطالعه و اهداف مقاله، ابزارهای تحلیلی کریمپ را هر چه بهتر در جهت رویکرد او به هنر پسامدرن دسته‌بندی و بررسی کرد.

پیشینه تحقیق

با توجه به معاصر بودن داگلاس کریمپ و اندک ترجمه‌های جسته و گریخته از آراء او در ایران، شناخت کافی در خصوص مباحث هنری مطرح شده توسط او وجود ندارد. مطالعاتی که در رابطه با عرضهٔ آراء کریمپ موجود است به صورت پراکنده و در حدّ معرفی او به عنوان منتقد هنر دورهٔ معاصر است. به عنوان مثال در کتاب مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر نوشته محمد ضیمران، به صورت اجمالی، به نظریه او در خصوص رابطهٔ مرگ هنر با اختراع عکاسی اشاره شده است (ر.ک: ضیمران،۱۳۹۳:۳۷۳). همچنین در کتاب زیبایی‌شناسی عکاسی نوشته استیفن بال و ترجمه محمدرضا شریف‌زاده، تنها از داگلاس کریمپ به عنوان نظریه‌پرداز حوزه هنر پسامدرن، یاد شده است (ر.ک: بال،۱۳۹۲:۲۷۸). در فصلنامه چیدمان نیز چند مقاله مختصر از او، ترجمه شده، اما علی رغم این تحقیقات هنوز مقاله‌ای وجود ندارد که به صورت منسجم آراء این منتقد هنری را بررسی و عرضه کند. لذا به دلیل نیاز به تحقیقات بیشتر در خصوص آراء ایشان، پژوهشی با دامنه وسیع‌تر و مطالعاتی دقیق‌تر در مباحث و نظریه‌های داگلاس کریمپ، جهت ارایه نوشتاری غنی‌تر ضرورت می‌یابد.

مبانی نظری

از اولین منتقدانی که واژه پسامدرنیسم را مورد بررسی قرار داد ایهاب حسن[۱۱] است، او در کتاب مُثله‌شدن اُرفه: به سوی ادبیات پسامدرن[۱۲]در سال ۱۹۸۲ میلادی فهرستی از تفاوت‌های مدرنیسم و پسامدرنیسم هنری در خصوص بازنمایی ادبی ارایه می‌دهد که سایمون مالپاس در کتاب خود به تفسیر آنها پرداخته است. در این فهرست ویژگی‌های ادبیات مدرن به صورت اجمالی شامل هدف، طرح، سلسله مراتب، اثر کامل(دارای آغاز و میانه و پایان)، کلیت بخشی، حضور مؤلف، حد و مرز داشتن، جانشینی، استعاره، گزینش، مدلول (دلالت ثابت)، هنرمند محوری و تاریخ کلان می‌شود. از طرف دیگر در مقابل هر یک از واژه‌های مطروحه معادلی در حوزه پسامدرن قرار می‌دهد که شامل: بازی، شانس، هرج و مرج، روند اجرا، مشارکت، بن‌فکنی یا واسازی، غیبت و مرگ مؤلف، بینامتنیت، هم‌نشین، مجاز، زنجیره دال‌های بدون مدلول، مخاطب محوری و تاریخ خرد می‌شود (ر.ک: مالپاس، ۱۳۸۶: مقدمه). قابل ذکر است که «مقولات دوگانه ایهاب حسن تماماً در حوزه ادبی تمرکز دارد اما بسیاری از این دو گانه‌ها در هنر و معماری، فلسفه و دیگر جنبه‌های اجتماعی نیز قابل تعمیم است» (همان). با تأکید بر تفاوت‌های ذکر شده می‌توان نتیجه گرفت، پسامدرنیسم جریان فرهنگی وسیعی است که با دیدی شکاکانه ریشه‌های مدرنیسم را هدف قرار می‌دهد. این تقابل در حوزه‌های هنری نیز قابل تعمیم است، به باور ضیمران«مدرنیسم هنری، امری مستقل و خود پایدار بوده و اوج نوآوری در آن به برخورد انقلابی فرم می‌انجامد، که بر وحدت و استقلال اثر هنری تأکید دارد، اما هنر پسامدرن بر کثرت گرایی و نداشتن استقلال اثر هنری تکیه می‌کند زیرا رویکرد پسامدرن به هنر بر پایهٔ اهمیت دادن به امور غیر هنری و بازتاب امور اجتماعی و سیاسی در هنر است. در حالی که هنرِ مدرن خود را از امور اجتماعی و سیاسی فارغ می‌داند» (ضیمران و ارشاد،۱۳۹۳:۳۱). کوتاه سخن این که ویژگی اصلی هنر مدرن اصالت فرم است که تنها در پرتو نبوغ و خلاقیت هنرمند به وجود می‌آید. با این اوصاف در هنر مدرن تمام تأکید و توجه به سوی نخبه‌گرایی و فرم‌گرایی سوق داده می‌شود و به دنبال آن، فاصله میان مخاطب و هنرمند زیاد می‌شود، زیرا هنرمند مبدل به فرد استثنایی می‌شود که در پرتو نبوغ و خلاقیت‌اش دست به آفرینش آثار هنری می‌زند. بارزترین ثمره این شیوه تفکر، ظهور هنر پیشرو[۱۳]است. اما در نگرش پسامدرن، دیگر هیچ هویت یگانه و منِ وحدت‌یافته حقیقی وجود ندارد که در سراسر عمر ثابت بماند. بنابراین در هنر پسامدرن هنرمند از مقام نخبه بودن تنزل می‌یابد و در پی این رویداد اثر هنری از بند حالات فکری و روانی هنرمند رها می‌شود، بنابراین خلقِ هنر مفهومی[۱۴] اهمیت می‌یابد که هدف اصلی آن تأکید بر رابطه دو سویه اثر و مخاطب است. به صورت کلی دورهٔ پسامدرن عصر زیر سؤال بردن اصالت آثار هنری، فردیت، شکل‌گیری فرهنگ همه‌گیر[۱۵]، تأکید بر هنر مفهومی است. داگلاس کریمپ نیز با تأکید بر این مؤلفه‌ها، به واکاوی هنر عکاسی و فنِ تکثیر و بازتاب آن در هنر نقاشی می‌پردازد. لذا این پژوهش سعی دارد تحلیل او از هنر عکاسی و تأثیر آن بر هنر نقاشی و احوال موزه‌ها، در گذار از دورهٔ مدرنیسم به عصر پسامدرن را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد.

تحلیل نظریه عکاسی پسامدرن و رابطهٔ آن با هنر اجرا

کریمپ در بیان ویژگی عکاسی پسامدرن به مقایسه عکاسی معاصر و هنر اجرا[۱۶] به عنوان نقطه شروع هنر پسامدرن می‌پردازد، تا از این رهگذر بتواند ویژگی‌های عکاسی پسامدرن را تبیین کند. به استدلال او «فضای زیباشناسی حاکم بر دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی متمرکز بر هنر اجراست. این شیوه هنری در حالت و مدت زمانِ خاصی وجودِ عینی دارد، بنابراین مخاطب در آن حضوری فیزیکی را تجربه می‌کند به عبارتی حضور مخاطب، اهمیت می‌یابد» (Crimp,1980:92). لذا بر خلاف مدرنیسم هنری، در هنر اجرا جایگاه مخاطب در شکل‌گیری اثر هنری پر رنگ می‌شود و این موضوع مغایر با نخبه‌گرایی هنرمند مدرن است. کریمپ در توضیح نقش مخاطب محوری در هنر اجرا، به اجرای دو شمشیر باز (تصویر۱) اثر جک گلدستاین[۱۷] اشاره می‌کند :«صحنه یک و نیم متر از حاضران فاصله دارد، و

آکنده در نورهای قرمز ضعیفی است که از دو پروژکتور تابیده می‌شود. علاوه بر این، موسیقی هیجان انگیزی هم‌زمان با اجرای نمایش در فضا پخش می‌شود. در صحنه دو مرد با لباس‌های شمشیر بازی، نقش ورزشکار را ایفا می‌کنند. اما فضا به گونه‌ای است که حضور آنها حالتی شبح‌وار و خیالی پیدا کرده، این دو شمشیر باز در مقابل تماشاگران بازی می‌کنند اما با این وجود، واقعی به نظر نمی‌رسند، زیرا تصویر آنها حالتی مبهم و غیر واضح دارد و همانند تصاویر سه بعدی به نظر می‌رسند. هنگامی که یکی از شمشیر بازها دیگری را شکست می‌دهد پروژکتور پایین رفته، فضا به طور کامل تاریک می‌شود و تنها موسیقی در حال پخش باقی می‌ماند. اما همچنان تصویر شمشیر بازها در حافظه حاضران، حضورش را ادامه می‌دهد» (Crimp,1979:78). همان‌گونه که در سطور بالا اشاره شد هدف وی از مطرح کردن این مثال تأکید بر حضور مخاطب و نقش مبهم سوژه در هنر اجراست که از این طریق، مباحثِ خود در زمینهٔ عکاسی پسامدرن را تبیین کند. لذا در این خصوص متذکر می‌شود «در عکاسی معاصر همان معنای حضور مخاطب که در هنرِ اجرا دیده می‌شود نمایان می‌شود» (Crimp,1980:94). او این معنای حضورِ مخاطب در هنر عکاسی معاصر را تنها از طریق غیابِ بازنمودی سوژه عکاسی و نیت‌های درونی و فردیت هنرمند امکان‌پذیر می‌داند. اصولی که بودن آن شرط اساسی عکاسی مدرن دانسته می شد. به دیگر سخن در عکاسی پسامدرن بر خلاف دورهٔ مدرن از واقعیت مشاهده شده پرهیز می‌شود و در عوض از پتانسیل‌های موجود در این هنر به منظور خلق مجدد اثر توسط مخاطب بهره جسته می‌شود. در تأیید آراء کریمپ و هم‌راستا با آن، استیفن بال نیز معتقد است «در عکاسی پسامدرن هویت اجتماعی عکاس جانشین موضوع اصلی عکس‌ها می‌شود، حتی در عکس‌هایی که موضوع آنها مستند است» (بال، ۱۳۹۲: ۲۶۴). لذا در شیوه عکاسی پسامدرن، دیگر سوژه تصویر اهمیت ندارد و به جای آن عوامل دیگر چون فرهنگ و موضوعات اجتماعی اهمیت می‌یابند. در این خصوص کریمپ، به سیندی شرمن[۱۸] اشاره می‌کند و معتقد است «در اجرای این هنرمند، چیز چندانی جز یک حضور مبهم مشخص نیست. با این که تصاویر خلق شده توسط وی بسیار واضح و دقیق است اما در عین حال حضوری شبح‌وار را نمایان می‌سازد. زیرا این هنرمند در عرصه هنر عکاسی و اجراهای خود تمام عواملی که به تولید انبوه می‌پردازد را مدّ نظر می‌گیرد و توسط نسخه برداری از تصاویرش حضوری ویژه را محقق می‌کند که تنها از طریق غیابِ سوژه عکاسی محقق می‌شود. این حضور همان چیزی است که در هنر اجرا رخ می‌دهد و می‌توان آن را فعالیت عکاسانه پسامدرن نامید» (Crimp,1980:92-93). بنابراین در فعالیت عکاسانه پسامدرن، در مقایسه با هنر اجرا حضور مخاطب در موضوعات اجتماعی اهمیت می‌یابد و کریمپ این مطلب را در آثار سیندی شرمن تحلیل می‌کند. در این خصوص دیوید کامپانی نیز بیان می‌دارد : « تعامل با فرهنگ و موضوعات اجتماعی، استفاده از انواع مختلف رسانه‌ها و ازآن‌خودسازی تصاویر عامیانه موجود در قلمروهایی که ارزش‌ها، عقاید و هویت‌ها در آن شکل می‌گیرد، توسط نظریه‌پردازان هنر پست مدرن را می‌توان در آثار سیندی شرمن مشاهده کرد» (Campany, 2003:35-36). شرمن در اواخر سال ۱۹۷۷ میلادی با ارایه مجموعه‌ای عکسِ بدون عنوان خود را در مقام یک هنرمند پسامدرن مطرح کَرد. این مجموعه از آثار او شامل عکس‌های سیاه و سفید هستند، که در آنها هنرمند، خود را به هیأت زنان دهه پنجاه تا شصت در می‌آورد (تصویر۲و۳). به زعم کریمپ «عکس‌های شرمن همگی تصاویری‌اند که او در آنها با لباسی مبدل ظاهر می‌شود و درامی را اجرا می‌کند، اما از ذکر جزییات آن امتناع می‌ورزد. این ابهام در روایت با ابهام در خودِ هنرمند مشابه است که هم بازیگرِ روایت و هم خالق اثر است. بنابراین حضورِ شرمن در آثارش حالتی کلیشه‌ای را به همراه دارد. زیرا او توسط فرهنگی فهم می‌شود که در دل آن قرار گرفته و نه احساس و نیت‌های درونی هنرمند که از وجود فردی‌اش تراوش می‌کند. لذا در این عکس‌ها زندگی واقعی هنرمند آشکار نمی‌شود، به دیگر سخن فردی به نام سیندی شرمن در تصویر وجود ندارد و مخاطب تنها با نقاب‌هایی روبرو است که هنرمند بر چهره زده، بنابراین ادعای مؤلف بودن در آثار این هنرمند از بین می‌رود» (Crimp,1980:99-100). در توضیح نظر کریمپ باید گفت که در تصاویر شرمن، هنرمند مبدل به سوژه عکس می‌شود اما این سوژه، دیگر تصویری از شرمن نیست بلکه او روایت‌گر نسلی خاص از زنان می‌شود که به زعم روزالیند کراوس «این زنان، شخصیت‌هایی از ژانرهای گوناگون سینمایی از دهه‌های پیشین هستند که مخاطبان به سبب تماشای این فیلم‌ها با آن آشنا بوده‌اند»، لذا این تصاویر در حکم نقدی بر کلیشه‌های زنانه در رسانه تلقی می‌شوند و این امر گونه‌ای از نقد هنری محسوب می‌شود» (Krauss,1993:1-25). کریمپ در توصیف یکی از این تصاویر شرمن می‌گوید «در این عکس (تصویر۴) زنی جوان با موهای کوتاه و کلاهی بر سر و لباسی به سبک زنان دهه پنجاه نشان داده می‌شود. اطراف دختر را برج‌هایی احاطه کرده، این برج‌ها نقش عمده ای در تصویر ایفا می‌کنند زیرا زن را به صورت کامل محصور کرده و سایه‌های آنها تأکیدی بر این موضوع است. از سوی دیگر نگرانی خاصی در چشمان زن دیده می‌شود شاید این نگرانی مربوط به رویدادی خارج از چارچوب تصویر است. ما نمی‌دانیم در این عکس چه

اتفاقی رخ داده، اما به طور یقیین می‌دانیم امری در حال اتفاق افتادن است»(Crimp,1979:80-83). بر این اساس در آثار شرمن سه خصلت مهم شکل می‌گیرد، نخست آن که رد پای فرهنگ و اجتماع پر رنگ می‌شود و دیگر آن که شخصیت‌ها در مقام سوژه، به فردی خاص اشاره نمی‌کنند و تنها حضوری شبح‌وار دارند، و سوم این که هنرمند تلاش می‌کند حضور مخاطب را در قضاوت پر رنگ کند. از آن جهت که مخاطب آزاد است از هر مسیر که می‌خواهد روایتی نوین از شخصیت‌های عکس را بازگو کند، و هنرمند به وسیله اشاره به حالت‌هایی عمدی همانند مسیر نگاه یا حالتِ چهره سوژه، مخاطب را در تکمیل مفهوم عکس ترغیب می‌کند.

کریمپ این حضور شبح‌وارِ سوژه، در عکاسی پسامدرن را در مقابل مفهوم هاله[۱۹] در آراءِ بنیامین قرار می‌دهد. هاله در آراء بنیامین، آن چیزی است که در فن تکثیر و هنر بازتولیدپذیر حذف می‌شود. به زعم وی «در فنِ تکثیر موضوعِ بازتولید شده از قلمرو سنت به دو علت جدا می‌شود، نخست این که بازتولید متعدد یک اثر منجر به جایگزینی مجموعه متکثر به جای وجود یگانه اثر اصلی می‌شود و دیگر این که در این شرایط مخاطب می‌تواند در هر وضعیت با اثر هنری بازتولیدی روبرو شود که در این شرایط موضوع متکثر شده دوباره فعال می‌شود و حیاتی نوین را آغاز می‌کند» (Benjamin, 1969: 221). لذا مفهوم والاییِ هنر اصیل به ویژه در نقاشی به عنوان هنر نابِ دوران مدرنیسم در آراء بنیامین، توسط فناوری مکانیکی تنزل می‌یابد. در این راستا کریمپ در تکمیل و ادامه سخن بنیامین، متذکر می‌شود «در عکاسی پسامدرن، تصاویری که هویتِ اجتماعی عکاس و بیانگری او را به تصویر می‌کشند، از هاله‌ای برخوردار می‌شوند که بنیامین آن را در عکس‌های باز تولید شده به روش‌های مکانیکی از آثار هنری، غایب می‌دانست. لذا تعبیر هاله در عکاسی پسامدرن کاملاً در مغایرت با تعبیر آن در مبحث اصالت نقاشی و بازتولید انبوه آن است، زیرا در نقاشی مفهوم هاله وابسته به حضور و ردّپای فردیت هنرمندِ نقاش به معنای تأثیر حسی او در اثر تجسمی است. اما در عکاسی پسامدرن مفهوم هاله وابسته به درجه وضوح تصاویر، توجه صرفِ عکاس به فرهنگ و محیط سوژه مورد نظر، هویت فرهنگی عکاس در خلق اثر و اهمیت یافتن نقش مخاطب است» (Crimp,1980:94-97). بنابراین در آراء کریمپ، مفهوم هاله در هنر عکاسی نسبت به سایر هنرهای تجسمی دورهٔ معاصر، تقدس مورد نظرِ بنیامین را کسب می‌کند. اما سایر هنرهای تجسمی به وسیله عکاسی و فرایند باز تولید انبوه، هاله قداست و مفهوم والایی خود را از دست می‌دهند. به استدلال کریمپ «اوژن آتژه[۲۰] آغازگر آزادسازی هنرهای تجسمی از هاله به وسیله فنِ عکاسی است که این رخداد مهم‌ترین هدف و دستاورد مکتب عکاسی در روزگار پسامدرنیسم دانسته می‌شود، زیرا به وسیله عکاسی و باز تولید انبوه مفهوم هاله در آثار تجسمی زایل شد، و از آن جایی که موزه‌ها محل نگهداری آثار اصیل و مزین به ارزش‌های فرهنگی و سنتی هستند، در دوران معاصر با بحران قابل تأملی روبه‌رو شده اند» (Ibid:69). زیرا عکاسی و فناوری مکانیکی توانسته دیدار با اثر هنری را در هر لحظه ممکن سازند. در مقابل این رخداد، برخی از نقاشان و هنرمندان و منتقدین هنری از سال ۱۹۷۰ میلادی به بعد در مبارزه با فرایند بازتولید انبوه و انحلال هاله قداست در هنر به ویژه نقاشی اعتراض‌هایی را آغاز کردند، به عنوان مثال باربارا کروگر[۲۱] در متنی که برای نمایشگاه نقاشی در سال ۱۹۸۰ تدارک دیده بود، عنوان کرد «نقاشی هنری برتر و متعالی است و در مقابل عکاسی و تمام گونه‌های باز تولید مکانیکی قرار می‌گیرد که به دنبال محروم کردن اثر هنری از هاله مقدس هستند» (Rose, 1979:27). در نگاه این منتقدین و هنرمندان، هر رسانه هنری از جمله نقاشی باید تنها بر ویژگی‌های خاص خود برای نمایش زیبایی و نه بازنمود آن بهره جوید، بنابراین در نقاشی نیز تمام تأکید بر رنگ، فرم و ارزش‌های بصریِ مد نظر هنرمند است که نهایت این تفکر به انتزاع‌گرایی و نخبه‌گرایی هنرمند در عصر مدرنیسم منتهی شد. در خصوص این نقاشان، کریمپ بیان می‌دارد : «هدف نقاشان و منتقدین در دهه ۷۰ تا ۸۰، تأکید بر ردّپای هنرمند، شکوفاسازی مجدد اصالت از دست رفته در نقاشی و سایر هنرهای تجسمی بود. اما ورای تمام این نگرانی‌ها در دورهٔ معاصر تهدیدی مهم تر از فعالیتِ عکاسی و باز تولید انبوه برای نقاشی به وجود آمد و آن این مطلب است که در جریان از دست رفتن‌هاله قداستِ نقاشی، توسط عکاسی، خود این هنر توانست مفهوم والاییِ را از نقاشی برُباید و این امر موجب شد رقابتی واقعی و دشوار میان این دو هنر پدیدار شود» (Crimp,1980:26). لذا رقابت نقاشی و عکاسی در دوره معاصر دیگر بر سر بازنمایی موضوع نیست بلکه بر سر جایگاهی است که اثر هنریِ اصیل در آن نگهداری می‌شود و آن مکان، جایی جز موزه نیست. زیرا به استدلال کریمپ «موزه‌ها به دنبال آثاری یگانه هستند، که از هاله مقدس برخوردار هستند»(Crimp, 1979:80). و این قداست تنها در جریانِ شیوه ای از عکاسی تحقق می‌یابد که در آن هویت فرهنگیِ عکاس جانشین موضوع می‌شود. کوتاه سخن این که در نظریه عکاسی پسامدرن، کریمپ با روی آوردن به آراء بنیامین شالوده‌ای برای تفسیر رسانه عکاسی در نظر می‌گیرد که در آن بر خلاف دیدگاه زیباشناسی و توجه به فرم ناب مدرنیسم، تمام توجه به بستر فرهنگی و کاربرد اجتماعی عکس‌ها متمرکز می‌شود. لذا در این راستا می‌توان گفت مهم‌ترین ویژگی‌های عکاسی پسامدرن از نگاه کریمپ، توجه

به مخاطب محوری، بافت فرهنگی و بیانگری اجتماعی است که توسط نگرش ویژه‌ی فرهنگی عکاس به وجود می‌آید اما این شیوه بیانگری هنگامی ممکن می‌شود که استحاله آشنا زدایی در سوژه انجام پذیرد، و چیزی جز محیط در تعریف سوژه دخیل نشود (تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴).

تحلیل نظریهٔ دورهٔ پایان نقاشی

کریمپ نظریهٔ دوران پایان نقاشی را تحت تأثیر مقاله اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی نوشته والتر بنیامین، عرضه می‌کند (Crimp,1980:91-101). لذا بیان مقدمه‌ای از آراء بنیامین در این مقاله ضرورت می‌یابد. به عقیده بنیامین «هنر معاصر، دیگر صاحب جایگاهی متعالی و دور از دسترس، چون گذشته نیست زیرا فناوری ماشینی راه‌هایی تازه برای اندیشیدن به تاریخ و فلسفه هنر به روی ما گشوده است» (Benjamin,2005:1). هدف اصلی بنیامین از این سخن، رسیدن به ماهیت تجربه هنری در عصر فناوری است. بنابراین در جریانی از زیباشناسی تأمل می‌کند که زمینه‌ساز تجربه تاریخی و اجتماعی در هنر است، به اعتقاد او «تجربه‌های هنری در دوره‌های مختلف تحت تأثیر ساختارهایی شکل می‌گیرد که در بافت اجتماعی همان عصر وجود دارد» (Benjamin,1989:122)، به این علت در دورهٔ فناوری ماشینی، هنرِ بازتولید پذیر رشد می‌کند و امکانِ تجربه هنری را به میان توده‌ها می‌آورد و تمامی افراد را در مشاهده اثر هنری غرق می‌کند. در آراء بنیامین ادراک حسی آدمی به طبیعتِ انسانی و شرایط اجتماعی فرد وابسته است، به زعم او «طی دوره‌های طولانیِ تاریخ هنر، شیوه دریافت حسی انسان در رویارویی با هستیِ جامعه بشری تغییر یافته، بنابراین در عصر حاضر، فنِ تکثیرِ موجب ایجاد تغییرات در تجربه ادراک اثر هنری شده و به تبع آن ماهیت هنر نیز تغییر یافته است. اما این تحول نه از محتوایِ آثار، بلکه از چگونگی دریافت و تعامل مخاطب آثار سرچشمه می‌گیرد»(Benjamin,1968:325). با تأمل در سخن بنیامین می‌توان گفت هنرمند توسط فناوری تکثیر دیگر شخصیتی مستقل و خلاق محسوب نمی‌شود، بلکه فردی است که با در نظر گرفتن موقعیت اجتماعی و تاریخی خود به تولید اثر هنری می‌پردازد. به عقیده ولف «در این شرایط هنرمند همانند تولید کننده‌ای می‌شود که مغلوب شرایط اجتماعی و فرهنگی موجود در عصر خود است. از آن جهت که کارش استفاده از ابزارهای فنی و قالب‌ریزی آنها در اثر هنری است. و امکانات خارجی چگونگی هنر او را شکل می‌دهند» (ولف،۱۳۶۷:۸۰). لذا با شکل‌گیری فن تکثیر، در عرصه هنر به ویژه نقاشی، هنرهای چند رسانه‌ای جایگزین آن می‌شوند، همچنین در عرصه عکاسی پسامدرن نیز تصاویر

تصویر۱. Jack Goldston ,Tow Fencers,1977.
مأخذ : www.artnet.com

تصویر۲. Cindy Sherman, Untitled Film Still ,1978-80.
مأخذ : www.artnet.com

تصویر۳. Cindy Sherman, Untitled Film Still ,1978-80.
مأخذ : www.artnet.com

تصویر۴. Cindy Sherman, Untitled Film Still,1978-80.
مأخذ : www.artnet.com

و بازتولیدهایی که با در نظر گرفتن فرهنگ بصری عموم به نمایش در می‌آیند بر خلاف عکاسی بازنمودی، واقعیتی را به نمایش در می‌آورند که در گذار از فرم‌گرایی ناب مدرنیسم مبدل به عنصری تکثیری می‌شود که در جریان رویارویی با آن مخاطب به لحظه گذران اثر اکتفا می‌کند و پا به عرصه قضاوت می‌نهد.

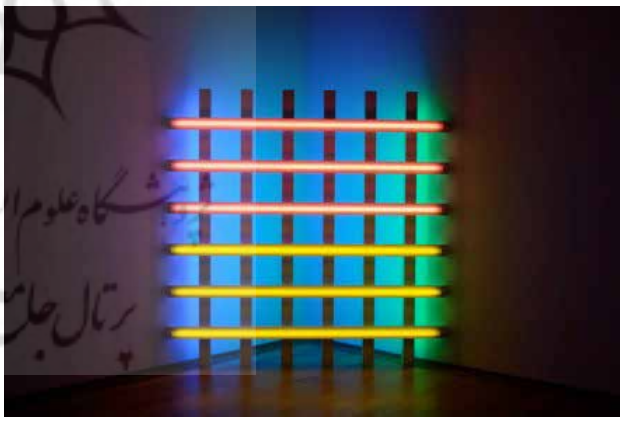
از نظر ضیمران «کریمپ به تأسی از آراء بنیامین معتقد است مرگ هنر نقاشی با اختراع عکاسی حادث می‌شود، زیرا عکاسی امکانِ باز تولید مکانیکی آثار هنری را فراهم می‌کند و این تکثیر سبب می‌شود، ویژگی‌هایی چون یکتا بودن و اصالت، که هدف اصلی هنر مدرنیسم است رفته رفته به دست فراموشی سپرده شود» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۳۷۶). به دیگر سخن هنر عکاسی و بازتولید انبوه نحوه قضاوت در سایر هنرهای تجسمی از جمله نقاشی را واژگون کرد، از آن جهت که با اختراع عکاسی هنر نقاشی به منظور فرار از بی‌توجهی به سوی انتزاع‌گرایی فرم ناب قدم برداشت و این موضوع واقعیتی بود که هنر مدرن با روی آوردن به آن به دنبال سرکوب‌کردن و فرار از پیامدهای انزوایش توسط عکاسی بود. هر چند این رویکرد موجب شد هنر نقاشی مجدداً مبدل به هنر پیشرو در عصر مدرنیسم شود، اما در دهه۷۰ تا ۸۰ با گام برداشتن عکاسی به سوی هنر مفهومی مجدداً نقاشی تهدید شد، اما این بار تهدید بسیار جدی بود زیرا نقاشان چاره‌ای جز روی آوردن به مدیوم‌های دیگر هنری نداشتند که این کار بر خلاف رویکرد فرم‌گرایی ناب عصر مدرن بود. از این جهت کریمپ به عنوان یک منتقد هنری عصر حاضر را دورهٔ پایان هنر نقاشی اعلام کرد، بدین علت که عکاسان پسامدرن بر خلاف عکاسان بازنمودیِ عصر مدرن، از ثبت واقعیت سوژه پرهیز کردند و در عوضِ از پتانسیل‌های عکاسی برای ساختن و دوباره خلق کردن اثر توسط مخاطب بهره جستند. لذا در این خصوص استدلال کریمپ بر خلاف مدافعان سرسخت هنر نِقاشی، از جمله باربارارُز است، به عقیده باربارارُز «نقاشی یک پدیده متعالی و هنری عالی است، که به عنوان عنصر اصلی در تمامیِ حوزه‌های هنری شناخته می‌شود و از نظر مفهوم آزادی، ذاتاً آزادمنش و یک فعالیت معنی‌دار انسانی به عنوان تنها امیدِ هنرمندان برای حفظ هنر عالی است. زیرا این هنر اصیل، فردی و محصول آفریننده‌گی انسانِ خلاق است» (Rose, 1979). باربارارُز در آراء خود بر نخبه‌گرایی هنرمند تأکید ویژه‌ای دارد و همان‌گونه که در سطور قبل اشاره شد نخبه‌گرایی از خصلت‌های اصلی دورهٔ مدرنیسم است. اما هدف کریمپ اثبات در هم شکستن هنرمند محوری است که در هنر معاصر توسط عکاسی رخ داده و در نهایت به دگرگونی مخاطب محوری در عصر پسامدرن انجامیده است. البته قبل از کریمپ افراد دیگری همانند پُل دلاروچ[۲۲] نیز نوید دوران به سر آمدن هنر نقاشی توسط عکاسی را اعلام کرده بودند. «پُل دلاروچ در حدود یک و نیم قرن پیش با توجه به سهولت ظاهری ثبت تصاویر ناپایدار اتاق تاریک[۲۳] که ابتدا توسط نیسه فور نیپس[۲۴] بر روی صفحه‌ای فلزی ثبت شده بود، و به دنبال ارتقاء آن توسط داگر[۲۵] مرگ نقاشی را اعلام کرد[۲۶]» (بال، ۱۳۹۲: ۳۴). در شرح مطلب باید گفت: با اختراع فن عکاسی در سال ۱۸۳۹ میلادی رفته رفته این هنر به دشمنی علیه نقاشی مبدل شد، زیرا با رویکرد بازنمودی و تکثیر نسخه‌ها، اثار هنری از جمله نقاشی را از منحصر به فرد بودن محروم ساخت. اما از سوی دیگر از منظر کریمپ «علاوه بر حوزه‌ی عکاسی و بازتولید انبوه هنر کمینه‌گرا[۲۷] و هنر جمعی[۲۸] نیز دو جریان موازی بودند که علیه یکتایی و اصالت آثار هنری و ارزش‌های سنتی مدرنیسم فعالیت داشتند و در شکل‌گیری هنر پسا مدرن نقشی مهم را ایفا نمودند»(Crimp,1980:25-26). به عقیده ی لینتن «اصطلاح هنر جمعی دامنه وسیعی از فعالیت‌های مختلف هنری را شامل می‌شود که وجه مشترک آنها تکیه بر تصاویر رسانه‌های گروهی[۲۹] است» (لینتن،۱۳۸۳:۳۳۹). لذا تمام نشانه‌های تصویری به کار رفته در حوزه آن، مصداق‌هایی آشنا در بطن زندگی عامه مردم است که با استفاده از روش‌های مکانیکی، فنِ تکثیر و بازتولید انبوه خلق می‌شوند. علاوه بر این هنرمندان حَوزه هنر کمینه‌گرا نیز با تولیدات صنعتی‌شان تأکید هنر را از نقاشی به مجسمه‌سازی و فضاهای واقعی منتقل کردند. در توضیح آن باید گفت این شیوه هنری از درون نقاشی انتزاعی سر بر آورد و در همان زمان مخالفان بسیاری چون مدافعان ناب‌گرایی هنر نقاشی را داشت، زیرا آنان هنر کمینه‌گرا را به علت تأکید آن بر نقش مخاطب محوری‌اش نفی

می‌کردند. هنرمندان حوزه کمینه‌گرا از تولیدات صنعتی در خلق اثر هنری بهره می‌جستند و این در مقابل تأکید بر نخبه‌گرایی هنرمند در عصر مدرن بود. به زعم دانیل مارازونا «هنرمندان کمینه‌گرا اولین نسل از هنرمندانی بودند که در دانشگاه‌های هنری آموزش دیده بودند، که در کنار آموزش‌های عملی، مطالعاتی در زمینهٔ فلسفه و تاریخ هنر نیز داشتند. لذا هر آنچه که موجب ایجاد فاصله میان مخاطب و اثر هنری می‌شد را حذف کردند و با چیدمان فرم‌های ساده و شبیه به هم به متغیرهای نور، حرکت، جسم، انسان و فضا توجه کردند» (Marazona,2006:10). در حقیقت این نگرش خاص به هنر، دیدگاه سنتی مجسمه‌سازی و نقاشی را به عنوان یک مفهوم از پیش تعریف شده و محدود مورد پرسش و نقد قرار داد. در این خصوص کریمپ معتقد است «در هنر کمینه‌گرا رابطه میان انسان، فضا و حجم اهمیت می‌یابد و با ترکیب تکنیک‌های گوناگون سعی می‌شود مرز میان نقاشی و مجسمه‌سازی از میان برداشته و راه برای خلق هنر چند رسانه‌ای[۲۹] هموار شود. هنرمندان این حوزه به ویژه مجسمه‌سازان آثار خود را به جای اصرار بر دست ساز بودن به وسیله تولیدات صنعتی اجرا می‌کنند، و با این شیوه در تلاش‌اند مفهوم اصالت در هنر را از میان بردارند» (Crimp,1980:26). کوتاه سخن این که هدف این هنرمندان این است که تأکید بصری را از نقاشی به سوی شیوه‌ای خاص از مجسمه‌سازی با استفاده از روش‌های کارخانه‌ای و صنعتی منتقل سازند، و مهم‌ترین ویژگی‌های آنان این است که «می‌کوشند دخالت دست، فردیتِ هنرمند و خودنمایی شخصی او را از میان بردارند»(Doss,2002:167). بنابراین هنر کمینه‌گرا در دهه شصت، توانست هنری مصنوع خلق کند که در آن با تأکید بر نفی لحظه‌های تأثیر گذار حسی از طریق دستان و درونیات هنرمند، حضورش به عنوان خالق یگانه‌ی اثر را کم رنگ کند. بدین علت‌ها در نگرش کریمپ، « نیمه سالِ ۱۹۶۰ میلادی زمانی است که در آن علایم مرگ نقاشی کاملاً عیان می‌شود، زیرا این دورهٔ تاریخی هم‌زمان با شکل‌گیری شیوه هنری کمینه‌گراست»(Crimp,1981:75). از هنرمندان مورد توجه کریمپ در این شیوه هنری می‌توان به دن فلاون[۳۰] اشاره کرد. ویژگی مهم آثار فلاون و سایر هنرمندان مشابه او مبارزه با اکسپرسیونیسم انتزاعی، به عنوان یکی از ظواهر هنر مدرنیسم است. دن فلاون به عنوان یکی از مؤثرترین هنرمندان کمینه‌گرا، با استفاده از لامپ‌های فلورسنت آثار هنری خود را خلق می‌کند (تصویر۵). او به همراه سایر هنرمندان این حوزه با استفاده از مواد ساده تولید شده به روش صنعتی در چیدمان‌هایی متفاوت سعی می‌کند توجه مخاطب را به فرایند تولیدات صنعتی در هنر جلب کند. به استدلال کریمپ «شیوه اجرای این هنرمندان در مغایرت کامل با روش نقاشان اکسپرسیونیسمی چون دانیل بارن[۳۱] است که سعی می‌کردند با تکرار فرم‌ها در نقاشی (تصویر۶) حیاتی نو را به کالبد بی رمق نقاشی مدرنیستی وارد سازند» (Ibid:75). لذا می‌توان نتیجه گرفت که با اختراع فن عکاسی، هنرمندان نقاش دیگر عینیت را بازنمود نکردند و سعی کردند در رقابت با عکاسی، فرم‌گرایی ناب توسط ذهنیت هنرمند را به نقاشی اضافه کند و این هنر را رفته رفته به سوی انتزاع و ناب گرایی فرم سوق دهند، اما از دهه ۷۰ و درست مصادف با تأکید عکاسان بر مفهومی شدن خلق اثر و تأکید بر ذهنیت مخاطب، مجددا جایگاه والای نقاشی به خطر افتاده شد، زیرا عرصه خلاقیت در این هنر به گونه‌ای نوین تر از خلاقیت‌گرایی هنرمند نخبه عصر مدرن مطرح شد. به دیگر سخن استحاله مخاطب محوری در هنر عکاسی عصر پسامدرن رخ داد و فضایی نوین جهت قضاوت عموم مخاطبان باز گردید. لذا می‌توان گفت از نگاه کریمپ، سه جریان عکاسی و بازتولید انبوه، هنر کمینه‌گرا و هنر جمعی در عصر حاضر به صورت موازی توانستند به دوران استیلای نقاشی و هنرمند محوری، در تاریخ هنر خاتمه دهند.

نقد عملکرد موزه‌ها در جریان عصر پایان نقاشی

همان‌گونه که در بیان ویژگی‌های عصر پسامدرن اشاره شد تکثرگرایی واقعیتی اجتناب‌ناپذیر در این دوره است در این راستا، یکه‌گرایی که در عناصر فکری و فرهنگی مدرنیسم وجود دارد در گذار از نگرش پسامدرن و قالب بازنمودها مبدل به عناصری تکثیری می‌شوند، بنابراین در مبحث هنر نیز می‌توان گفت جریانِ تکثرگرایی و درآمیختن نقاشی با دیگر رسانه‌ها به صورت کاملاً محسوس بر کارکرد موزه‌ها به عنوان سیستم بسته یادگار عصر مدرنیسم، که محبس آثار هنری به ویژه نقاشی بودند تأثیر نهاده است. به دیگر سخن آثار هنری به واسطه ی فرایند تکثیر و درآمیختن با مدیوم‌های دیگر، از بند موزه‌ها آزاد می‌شوند و به صورت مستقیم و بی واسطه در میان عموم قرار می‌گیرند. در این خصوص کریمپ در مقاله‌ای با عنوانِ بر ویرانه‌های موزه‌ها[۳۲]بحث خود را با تکیه بر آراء لئواستینبرگ[۳۳] در کتاب نقدی متفاوت[۳۴]آغاز می‌کند. استینبرگ نقطه شروع پسامدرنیسم هنری را در آثار رابرت راشنبرگ[۳۵] می‌داند و در این خصوص می‌گوید «واژه پسامدرنیسم هنری در ارتباط با آثار راشنبرگ و دگرگونیِ خاص تصاویر او قابل بررسی است. خصلت ویژه‌ی آثار این هَنرمند گونه‌ای از رویه‌برداری[۳۶] است. در این شیوه همواره شکل تازه‌ای از تصویر نمایان می‌شود، بدین علت که تصاویر هنری در چیدمانی گسترده و ناهمگون همراه با سایر مصنوعات فرهنگی جامعه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این بیشترین تغییری است که در دوره معاصر در هنر رخ داده، زیرا موضوع هنر از جانب طبیعت به سوی فرهنگ استحاله می‌یابد، و این تغییر در آثار راشنبرگ به عنوان آغازگر عصر پسامدرنیسم در هنر به صورت کامل مشهود

تصویر۵.(Dan Flavin,Untitled (1977. مأخذ : www.artnet.com



تصویر۶ .Daniel Buren Green,2013 . مأخذ :www.artnet.com

است» (Steinberg,1972:55-60). براساس آراء استینبرگ و به تأسی از آن کریمپ با تأکید بر روش دیرینه‌شناسی میشل فوکو به بررسی شیوه هنری راشنبرگ به عنوان آغازگر دوران پسامدرنیسم در حوزه هنرهای تجسمی می‌پردازد، تا از این طریق ریشه‌های جریانِ هنر جمعی را بیابد که در کنار شیوه عکاسی پسامدرن به بحران موزه‌ها در دوره معاصر می‌انجامد. لذا قبل از پرداختن به آراء کریمپ، تأملی هر چند مختصر در مبحث دیرینه شناسی فوکو ضرورت می‌یابد.

میشل فوکو در مباحث دیرینه‌شناسی به دنبال این است که حد و مرز حوزه‌های موضوعات مختلف را تبیین کند. به زعم او «دیرینه‌شناسی می‌کوشد که نشان دهد چگونه و از چه زمینه‌ای، شناخت و نظریه‌پردازی بر می‌خیزد. از این جهت به جای تاریخ به معنای سنتی آن در روش دیرینه شناسی سخن از باستان‌شناسی به میان می‌آید» (فوکو به نقل از برنز،۱۵:۱۳۸۱). در توضیح همانندی این روش با علم باستان‌شناسی، ضیمران چنین می‌نگارد «دیرینه‌شناسی فوکو همانند علم باستان‌شناسی عمل می‌کند زیرا از لایه‌های بالایی شروع می‌شود و در نهایت به قشرهای زیرین حوزه مدنظر می‌رسد. هدف فوکو در این نگرش رسیدن به فرضیه تفاوت ساختارهای فکری هر دوره است» (ضمیران، ۱۳۷۸: ۹۱). کوتاه سخن این که در این روش انگاره‌های دانایی هر دوره واکاوی می‌شود تا اثبات شود که هر دوره ساختار فکری مختص به خود را دارد. بر این اساس کریمپ، با تکیه بر این روش می‌کوشد آراء لئواستینبرگ، در خصوص فعالیت هنری راشنبرگ را به عنوان آغازگر پسامدرنیسم هنری تبیین کند. به نظر کریمپ «واژه پسامدرنیسم هنری در آراء استینبرگ، اشاره به محرومیتی دارد که فوکو آن را معرفت‌شناسی و ذهن باوریِ بایگانی مدرنیسم می‌نامد، علاوه بر این پسامدرنیسم در آراء استینبرگ به صورت خاص بر انواع متفاوتی از سطوح تصویری تأکید می‌کند، که توسط روش رویه‌برداری خلق می‌شوند و موجب می‌شود بایگانی ذهن ما محدوده وسیع‌تری از داده‌ها را در بر گیرد، که قابل دسته‌بندی و سازمان‌دهی است. بنابراین رویه‌برداری‌های راشنبرگ گونه‌ای تغییر شکل را در بر می‌گیرد که به هیچ وجه نمی‌تواند ادامه دهنده سنت مدرنیسمی باشد»(Crimp,1980:44). به دیگر سخن اشاره ی کریمپ به واژه تغییر شکل توسط رویه‌برداری، همان درگیر شدن ذهنیت مخاطب در این رویکرد است که در مغایرت کامل با یگانه گرایی ذهنیت هنرمند در عصر مدرنیسم است.

راشنبرگ از جمله افرادی است که راه را برای ظهور هنر جمعی و پدیده مرگ نقاشی، هموار ساخت. در آثار او همواره مجموعه ای از عکس‌های مختلف همراه با ترکیبی از نقاشی رنگ روغن و جوهر سیاه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند هر یک از این تصاویر موجود در آثار این هنرمند، مجموعه‌ای از دال‌های تصویری مجزایی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند (تصویر۷). این هنرمند در خصوص ایده آفرینش‌های خود چنین می‌گوید : «نقاشی پیوند وسیعی با سایر حوزه‌های هنر و زندگی دارد و هیچ یک از اینها از پیش تعیین شدنی نیست»(Raushenberg:2005)، و در جایی دیگر می‌گوید: «دلیلی ندارد که ما پهنه عالم را هم چون تابلویی منظم و غول‌آسا در نظر بگیریم»(Raushenberg,1959:321). در

توصیف آثار این هنرمند باید گفت، در شیوه آفرینش او برای نخستین‌بار نظرها از فرم‌گرایی وحدت یافته و منسجم مدرنیسم، به سوی واقعیت بیرونی در بطن جامعه و لایه‌های زندگی افراد رهنمون می‌شود، به دیگر سخن راشنبرگ توانست، توجه اذهان را از فرم‌گرایی صرف و هنرمند محوری حاکم بر عصر مدرنیسم به سوی اجتماع، سیاست و اقتصاد معطوف سازد، که بعدها این نگرش به رسالت اصلی در هنر جمعی مبدل شد. به دیگر سخن او به وسیله استفاده هم‌زمان از دو تکنیک عکاسی و نقاشی، تحولی در نگرش سنتی به نقاشی ایجاد کرد. به زعم منتقدان«رویکرد او نقطه شروعِ کاهش تأثیر حضور فیزیکی و احساس درونی هنرمند در اثرِ هنری است، که به مثابه گسستی از عقاید باربارارُز دانسته می‌شود»(Pissarro,2001:15). این تفسیر از شیوه عمل راشنبرگ به معنای گسست و انقطاع از سنت‌های مدرنیسم دانسته می‌شود، از این جهت کریمپ تحول و انقلاب پسامدرن راشنبرگ را در مقایسه با شروع مدرنیسم هنری چنین تفسیر می‌کند «شروع مدرنیسم هنری غالباً با آثار ادوارد مانه[۳۷] در اوایل دهه ۱۸۶۰ میلادی است، آثار این هنرمند با این که منبع الهامش از سنت‌های گذشته است، اما هیچ نشانی از تقلید آرمانی استادان هنر گذشته در آن دیده نمی‌شود، به عبارتی مانه در آثارش می‌خواهد شیوه‌ی بازنمایی استادان گذشته خود را به زیر سؤال برد. از این جهت می‌توان گفت نقاشی‌های مانه ظرفیت تصویری آثاری در آستانه هنر مدرن را دارند، از طرفی مجموعه آثار راشنبرگ نیز همین موقعیت را در ابتدای هنر پسامدرن دارند زیرا منطق تصویری راشنبرگ کاملاً منطبق با دیدگاه پسامدرنیسم است» (Crimp,1980:45). راشنبرگ بر خلاف نقاشان مدرنیسم، به وسیله ترکیب عکاسی و نقاشی موضوعاتی از تاریخ و فرهنگ جامعه را انتخاب می‌کند و با استفاده از روش چاپ سیلک اسکرین[۳۸] آنها را تکثیر می‌کند، و این تکثیر همان رسالت اصلیِ تفکر پسامدرن است. لذا آثار این هنرمند، نقطه طلایی شروعِ دوره‌ای است که در آن موزه‌ها رفته رفته با بحران از دست دادن هاله اصالت آثار هنری روبرو می‌شوند. به زعم کریمپ «همان‌گونه که در آراء فوکو نهادهای جدیدی چون تیمارستان، بیمارستان و زندان بر پایهٔ شکل‌گیری استدلال‌های خاصی چون جنون، بیماری و جنایت تأسیس می‌شوند، در مبحث هنر نیز موزه‌ها به عنوان یک نهاد با ویژگی اصالتِ آثار هنری که خاصِ دورهٔ مدرنیسم است به وجود آمده اند» (Ibid:44). بنابراین موزه‌ها در دورهٔ مدرنیسم، به منظور حفاظت از آثار هنری یگانه که از هاله مقدس برخوردار بودند تأسیس شدند، اما در عصر حاضر با انحلال هاله قداست آثار هنری این نهاد به عنوان میراث مدرنیسم، وضعیت بحرانی پیدا کرده است. کریمپ کارکرد موزه‌ها را همانند علم باستان‌شناسی می‌داند و می‌گوید : «در علم باستان‌شناسی دو جنبه اصالت و گذشت زمان مورد نظر است این دو اصل در قانون موزه‌ها نیز دیده می‌شود، زیرا موزه‌ها محلِ قرار گیری آثار اصیلی هستند که زمانی از آنها گذشته است، اما در هنر پسامدرن از طریق فن آوریِ تکثیر که شامل نقل قول‌ها، گزینش، جمع آوری و تکرار تصاویر از قبل موجود است اصالت، صحت و اعتباری که برای تعریف موزه‌ها ضروری است از بین می‌رود» (Ibid:50). بدین علت موزه‌ها در عصر حاضر گرفتار تناقض شده‌اند، زیرا روش‌های مکانیکی بر پایهٔ بازتولید انبوه در حوزه‌های گوناگون هنر به همراه هنر جمعی و کمینه‌گرا، اصالت آثار هنری به ویژه نقاشی را هدف قرار داده‌اند. لذا امروزه آثار هنری سه شرط مدّ نظر به منظور برخورداری از ساحت هاله که شامل یگانه بودن، فاصله داشتن و جاودانه بودن اثر هنری است، را ندارند و این اتفاقات موزه‌ها را با خطر جدی روبرو ساخت و آنها را مبدل به آرامگاه آثار هنری کرد. قبل از کریمپ این هشدار را تئودور آدورنو[۳۹]داده بود به عقیده او «موزه‌ها آرامگاه آثار هنری هستند از آن جهت که آثار موجود در آنها هیچ ارتباطی با حیات ندارد و تنها جنبه تاریخی این اشیاء اهمیت دارد به عبارتی هیچ گونه ارتباطی با نیازهای فرهنگی عصر حاضر ندارند بنابراین موزه‌ها در روزگار معاصر به عنوان یک نهاد، در خود مبتلا به تناقض فرهنگی شده‌اند» (Adorno,1983:173). علاوه بر تناقض فرهنگی مورد نظر آدورنو، از نگاه کریمپ مشکل جدی‌تری موزه‌ها را تهدید می‌کند و آن «دیدار مخاطب با اثر هنری در مکانی غیر از موزه است، زیرا امروزه به وسیله فن تکثیر، مخاطبان به راحتی می‌توانند هر لحظه و در هر نقطه اثر هنری را تجربه نمایند» (Crimp,1980:42). کوتاه سخن این که داگلاس کریمپ نهاد موزه را معرف سنت مدرنیسم می‌داند، که در آن مرجعیتی مبتنی بر خودبینی و هنرمند محوری حاکم است، که در اندیشه ی مخاطب محوری پسامدرنیسم هنری توسط فرایند تکثیر، عکاسی، هنر جمعی و کمینه‌گرا مورد تهدید انزوا قرار می‌گیرد. وی با تحلیل آثار راشنبرگ، شکل‌گیری گونه ای از گسست را در حوزه زیباشناسی و ساحت بازنمایی مطرح می‌کند. به زعم کریمپ، نقاشی‌های یکنواخت بر پایه تکرار فرم‌گرایی دوران مدرنیسم به واسطه روش رویه‌برداری راشنبرگ و به دنبال آن خلق هنر جمعی، شیوه خاص عکاسی پسامدرن و تأکید آن بر فرهنگ جامعه به همراه هنر کمینه‌گرا، لحظه‌های گسست زیباشناسی و انقطاع از رویکرد معرفت‌شناسیِ ذهن باوری هنرمند عصر مدرن، را به ظهور می رسانند. وی اذعان می‌کند در پی این رویدادهای خاص در آفرینش اثر هنری، نهاد موزه مدرن که مرجعیتی مبتنی بر بازنمایی خودبینانه دارد به وسیله ناهمگونی در خاستگاه و هدفش در معرض تهدید انزوا قرار می‌گیرد. بدین علت که به دنبال توجه به نقش مخاطب در قضاوت اثر هنری و استفاده از مدیوم‌های متنوع در خلق هنر به همراه فرایند

تکثیر، هاله یکتایی اثر هنری به ویژه در نقاشی به عنوان هنر پیشروی عصر مدرنیسم نابود می‌شود، که در پی آن آثار موجود در موزه‌ها نیز مورد تهدید انزوا قرار می‌گیرد از آن جهت که دیگر اصالت و یکتایی گذشته را ندارند (تصویر ۷).

تصویر۷.,Robert Rauschenberg
1963 . مأخذ : www.artnet.com

نتیجه‌گیری

آن چه در این پژوهش مطرح شد، تلاشی در جهت تحلیل آراء داگلاس کریمپ با تأکید بر تحولات هنری مؤثر بر شکل‌گیری جریان پسا مدرنیسم در هنرهای تجسمی بود که در نهایت به پایان عصر استیلای نقاشی و انزوای نهاد موزه به عنوان یگانه جایگاه حفظ اثر هنری می‌انجامد. در این راستا کریمپ رویداد پسامدرنیسم در هنر را به عنوان یک گسست در حوزه ی زیباشناسی عصر مدرنیسم مطرح می‌کند که در شکل‌گیری آن، عوامل متعددی چون نگرش مخاطب محوری در فعالیت عکاسانه ی پسامدرن، استفاده از روش رویه‌برداری و فرایند تکثیر به همراه ترکیب مدیوم‌های متنوع بر خلاف نگرش فرم‌گرایی ناب و هنرمند محوری دورهٔ مدرنیسم، و همچنین ظهور هنر جمعی و کمینه‌گرا دخیل بوده اند. به زعم کریمپ، ویژگی اصلی فعالیت عکاسانه ی پسامدرن، ابهام در روایت تصویر شده توسط سوژه در جهت اهمیت یافتن حضور مخاطب در تکمیل مفهوم تصاویر است به دیگر سخن شخصیت‌های تصویری در مقام سوژه ی اثر هنری دیگر به فرد خاصی اشاره نمی‌کنند و تنها حضوری شبح‌وار و کلیشه ای می‌یابند، زیرا عکاس به قصد می‌خواهد نقش مخاطب را در تفسیر تصاویر پر رنگ کند، اما این حضور مخاطب بر خلاف رویکرد اندیشه ی مدرنیسمی تنها از طریق غیاب احساس و نیت‌های درونی هنرمند بر سوژه ی عکاسی امکان‌پذیر می‌شود. لذا در عکاسی پسامدرن رابطهٔ دو سویه میان مخاطب و اثر هنری پر رنگ می‌شود، که به دنبال آن، عواملی چون فرهنگ، اجتماع و محیط مخاطب در تفسیر تصاویر اهمیت می‌یابد. علاوه بر این، به عقیده ی کریمپ با اختراع عکاسی، هنر نقاشی از بیم انزوا و انحلال، از بازنمود عینیت خود را رها ساخته و به ذهنیت و فرم‌گرایی توسط هنرمند در مقام یگانه نخبه در خلق اثر روی آورد. اما در دهه ی ۷۰ مقارن با تلاش عکاسان جهت ارتقای سطح ذهنیت در جهت دخیل کردن مخاطب در قضاوت اثر، دوباره این هنر مبدل به تهدیدی علیه نقاشی شد، اما این بار نقاشان برای این که بتوانند در عرصه رقابت با عکاسی از میان به در نشوند به مدیوم‌های دیگر خلق اثر روی آوردند که این تلاش به شکل‌گیری هنر کمینه‌گرا و جمعی انجامید، به دیگر سخن آنان با در آمیختن رسانه‌های مختلف عملا به دوران استیلای فرم‌گرایی ناب نقاشی پایان دادند. لذا نگرش پسامدرن در هنر به انزوای نقاشی انجامید و نحوه ی قضاوت در خصوص نقاشی و خصلت فرم‌گرایی و هنرمند محوری حاکم بر آن را به عنوان نقطه ی استیلای هنر مدرن دگرگون کرد. به استدلال کریمپ وجه مشترک جریان‌های مؤثر در شکل‌گیری هنر پسامدرن، توجه به فرهنگ و زندگی عامه ی مردم، استفاده از روش صنعتی به همراه تکثیر و تولید انبوه، توجه به رابطهٔ دو سویه ی اثر هنری و مخاطب به همراه ترکیب تکنیک‌های گوناگون است که در چیدمانی گسترده و ناهمگون در کنار یکدیگر سعی می‌نمایند مرزهای معین میان نقاشی و سایر هنرهای بصری را به منظور خلق هنر چند رسانه‌ای از میان بردارند. به دیگر سخن هدف هنرمندان عصر پسامدرن این است که تأکید را به سوی مخاطب محوری و توجه به واقعیت‌های بیرونی لایه‌های جامعه معطوف سازند. لذا از نگاه کریمپ عصر پسامدرن، دورهٔ مرگ نقاشی و به دنبال آن آغاز دورهٔ زوال و انزوای موزه‌ها است، از آن جهت که موزه‌ها همواره به دنبال آثار اصیل و یگانه هستند. اما امروزه با تأکید بر حذف حضور هنرمند و تکیه بر فناوری تکثیر و تولید انبوه اصالت و یکتا بودن آثار هنری از میان می‌رود و در پی این رویداد موزه‌ها که محل قرارگیری آثار بی بدیل هستند مبدل به آرامستانی می‌شوند که در آن آثار هنری در انزوایی کامل روزگار را پشت سر می‌گذارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. RudolF Pannwitz,1881-1969/ ۲. Nihilism /۳. Friedrich Wilhelm Nietzsche,1844-1900/ ۴. Pluralisam/ ۵. Douglas Crimp,1944/ ۶. Plurality/ ۷. Autonomy
۸. Walter Benjamin,1892-1940/ ۹. Archaeology/ ۱۰. Paul Michel Foucault,1926-1984/ ۱۱. Ihab Hassan,1925-2015/ ۱۲. The Dismemberment of Orpheus
۱۳. Avantgarde Art/ ۱۴. Conceptual Art/ ۱۵. Mass culture/ ۱۶. Per Formance Art/ ۱۷. Jack Goldstein,1945-2003/ ۱۸. Cindy Sherman,1945/ ۱۹. Aura
۲۰. Eugene Atget,1857-1927/ ۲۱. Barbara Rose,1938/ ۲۲. Paul Dlaroche,1797-1856/ ۲۳. Camera Obscura/ ۲۴. Nicephore Niepce,1765-1833
۲۵. Louis Jacques Mande Daguerre,1787-1851/ ۲۶. From today painting is dead/ ۲۷. Minimalism/ ۲۸. Pop Art/ ۲۹. Multimedia/ ۳۰. Dan Flavin
۳۱. DanieL Buren/ ۳۲. On the Museum's Ruins/ ۳۳. Leo Steinberg's/ ۳۴. Other Criteria/ ۳۵. Flatbed./ ۳۶. Robert Rauschenberg,1925-2008
۳۷. Edouard Manet,1832-1883/ ۳۸. Silks creen/ ۳۹. Theodor Ludwig wiesengrund Adorno,1903-1969

فهرست منابع

- بال، استیفن. ۱۳۹۲. *زیبایی‌شناسی عکاسی*، ت : محمدرضا شریف‌زاده. تهران : انتشارات علمی.
- برنز، اریک. ۱۳۸۱. میشل فوکو، ت : بابک احمدی. تهران : انتشارات ماهی.
- بنیامین، والتر. ۱۳۶۶. *نشانه ای به رهایی*، ت: بابک احمدی. تهران : انتشارات چشمه.
- ضیمران، محمد. ۱۳۸۹. *فلسفه میان حال و آینده*. چاپ اول. تهران : انتشارات پایان.
- ضیمران، محمد. ۱۳۹۳. *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر*. تهران : انتشارات نقش جهان.
- ضیمران، محمد. ۱۳۷۸. میشل فوکو: *دانش و قدرت*. تهران : انتشارات هرمس.
- ضیمران، محمد، ارشاد، محمد رضا. ۱۳۹۳. *اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم*. تهران : انتشارات هرمس.
- کهون، لارنس. ۱۳۹۲. *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. ت : عبدالکریم رشیدیان. تهران : انتشارات نی.
- لینتن، نوربرت. ۱۳۸۳. *هنر مدرن*، ت: علی رامین. چاپ دوم. تهران : انتشارات نی.
- مالپاس، سایمون. ۱۳۸۶. *پست مدرن*، ت: حسین صبوری. تبریز : انتشارات دانشگاه تبریز.
- ولف، جانت. ۱۳۶۷. *تولید اجتماعی هنر*، ت : نیره توکلی. تهران : انتشارات مرکز.
- Adorno, T. (1967). *Valery proust museum,* prisms. Translated by Weber, S. & S. London: Neville spearman.
- BenJamin, A. (2005). *Walter BenJamin and Art,Continuum.* London,New York: Bloomsbury Academic.
- BenJamin, A. (1989). *The problem of modernity.* New York: Routledge.
- BenJamin, W. (1968). *Illumination*. Translated by Zohn, H. NewYork: Schocken Books.
- BenJamin, W. (1969). *The work of Art in the Age mechanical*.Preproduction,in Illumina tions. Translated by Zohn, H. NewYork: Schocken Books.
- BenJamin, W. (1697). *Valeru proust museum,prisms,*trans Samual and Shierry Weber. London: Neville spearman.
- Campany, D. (2003). *Art and photography.* London: Phaidon.
- Crimp, D. (1993). *On The museum's Ruins*. New York: The MII press.
- Crimp, D. (1979). *Pictures*. *October,* 8 (2): 75-88.
- Crimp,D. (1980). The photographic Activity of postmodernis. *October,* (15): 91-101.
- Crimp,D. (1980). On The museum's Ruins. *October,* (13): 41-57.
- Crimp, D. (1981). The End of painting. *October,*(16): 69-86.
- Doos, E. (2002). *Twentieth century American Art*. Oxford: Oxford university press.
- Hassan, l. (1963). *The Dismemberment of Orpheus*. NewYork: George Braziller.
- Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman 1975-1993.* NewYork: Rizzoli.
- Marzona, D. (2006). *Minimalism Art*. Koln: Taschen.
- Steinberg, L. (1972). *Other criteria.* New York: Oxford University press.
- Pissaro, J. L. (2001). *lndividualism and lnter subjectivity in modernis.* Austin: The university of tenas at Austin.
- Pannwitz, R. (1917). *Die krisis der Europaeischen*, kultur. Nuernberg: Hans carl.
- Rauschenberg, R. (2005). *Combines,Catalogue of exhibition*. Paris: Musee d' Art Modern, Center pomoidou.
- Robert R. (1959). *United Statement*, In Theories and Documents of & Peter Selz, Los Angeles:university of Colifornia press.
- Rosem, B. (1979). *American painting:the Eighties*. Buffalo Thoren Sidney: n.p.
- Smith, Brydon E. (1999). *Dan Flavin :The Architecture of Light*. NewYork: Guggenheim Foundation.
- Steinberg, L. (1972). Other criteria. NewYork: Oxford University press.