پژوهشـــی در زمینـــه معنای خشونت و شوک در هنر معاصر

سینا علیزاده [1]

چکیده

امروزه هنر معاصر، صرف نظر از تمامی تغییرات و سنت‌شکنی‌هایش، بیش از هر زمان دیگر با مفاهیمی مثل خشونت و شوک در ارتباط است. عوامل بسیاری را برای این امر می‌توان در نظر گرفت؛ از ابعاد فلسفی و نظری مربوط به هنر گرفته تا مسائل سیاسی و اجتماعی قرن بیستم و متعاقبا اوضاع جهان سرمایه‌داری بعد از پایان جنگ جهانی دوم. این گرایش مطلق و رادیکال به خشونت و شوک، در برخی از جنبه‌ها، منجر به جبهه‌گیری‌های منتقدین و فاصله گرفتن مردم از هنر معاصر شده است و این سوال را مطرح می‌کند که معنای خشونت و شوک در هنر معاصر چیست. ضرورت پرداختن به این سوال وقتی مشخص می‌شود که معناها و دلایل این گرایشات هنر معاصر، غالبا تحت تاثیر رسانه به صورت تقلیل‌گرایانه و سطحی بررسی می‌شوند. این پژوهش سعی داشته که معناهای بالقوه خشونت و شوک را به صورت انضمامی واکاوی کند. بدین منظور، بعد از بررسی زمینه‌های نظری و زمینه‌های سیاسی اجتماعی خشونت و شوک در هنر معاصر، به تحلیل معنی نمونه‌هایی از مهم‌ترین آثار هنری قرن بیستم می‌پردازد.

کلید واژه‌ها

هنر معاصر، خشونت، شوک، بادی‌آرت

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

مقدمه

به نظر می‌رسد خشونت از مفاهیمی است که انسان به صورت روزمره با آن سر و کار دارد؛ چه به صورت غیرمستقیم مثل شنیدن اخبار جنگ‌ها، ترورها و قتل‌ها و چه به صورت مستقیم مثل دعواهای خیابانی یا مشاجره‌های داخل مترو. خشونت می‌تواند بعد انتزاعی هم داشته باشد، مثل زیستن همراه با فقر در محیطی ناعادلانه. هنر در رابطه با این واقعیت، مسیری پرفراز و نشیب طی کرده است و در دوره‌های مختلف رویکردهای گوناگونی نسبت به آن داشته است. شاید بتوان ادعا کرد که در قرن بیستم، صراحت این رویکردها بیشتر از هر زمان دیگری بوده است.

باید پذیرفت که تفکر و کنش هنر معاصر بسیار چندلایه‌تر و پیچیده‌تر از آن است که مثلا در رابطه با خشونت، به تبلیغات بشردوستانه و دعوت برای صلح و غیره محدود شود. اما این را هم باید پذیرفت که در آن‌سوی هنر، منتقدین و مردم، نمی‌توانند خط تمایز مشخصی میان خشونت تحمیل شده بر انسان‌ها و خشونت هنرمند یا اثر هنری‌اش قائل باشند. هدف پژوهش حاضر دقیقا در شکاف میان این دو موضع تعریف می‌شود: شناخت بیشتر معنی خشونت و شوک در هنر معاصر.

برای رسیدن به این هدف در قدم اول زمینه‌های نظری خشونت و شوک در هنر معاصر بررسی می‌شود. این زمینه‌ها بسیار متعدد هستند و هرکدام از آن‌ها نیازمند پژوهشی مستقل و مفصل هستند، اما در این پژوهش به دو بعد امر والا و آشنایی‌زدایی در حد امکان پرداخته می‌شود. بعد از زمینه‌های نظری به برخی از مهم‌ترین زمینه‌های سیاسی و اجتماعی خشونت و شوک در هنر معاصر مثل جنگ سرد، اعتراضات می ۱۹۶۸ میلادی و جنگ ویتنام پرداخته می‌شود. بعد از این دو قسمت نمونه‌هایی از خشونت و شوک در هنر معاصر تحلیل می‌شود که در ابتدا از سورئالیسم و دادائیسم شروع شده، سپس بر اکسپرسیونیسم انتزاعی در آمریکا و جنبش فلوکسوس تمرکز می‌شود. در گام بعدی اختصاصا به بادی آرت و نمونه‌های برجسته و هنرمندان آن پرداخته می‌شود.

سوالی که در این پژوهش مطرح می‌شود، هماهنگ با هدف، چیستیِ معنیِ خشونت و شوک در هنر از نظر هنرمندان معاصر است. فرضیه‌ای که در این پژوهش بیان می‌شود این است که خشونت و شوک در هنر معاصر امری یکپارچه و یکدست نیست که بتوان کل آن را نوعی بیماری مازوخیستی، یا در موارد دیگر، گرایشی برای جلب توجه در نظر گرفت. بلکه اتفاقا معنای خشونت و شوک در هنر معاصر را در بسیاری موارد باید در متن نوعی اعتراض به وضعیت کنونی جهان خواند که تا قبل از جنگ جهانی دوم سابقه نداشته است. نوع تحقیق بر اساس هدف بنیادی و بر اساس ماهیت و روش تحلیلی-توصیفی

است. فایده آن را نیز می‌توان شناخت بیشتر جهان هنر و ارتباط بیشتر مردم و هنر معاصر دانست.

زمینه‌های نظری خشونت و شوک در هنر معاصر

نقل قولی از مارسل دوشان[۲] هست که می‌گوید تابلویی که شوکه نمی‌کند، ارزش دیدن ندارد. آنچه پیرامون درون‌مایه این نقل قول واجد اهمیت است، شناخت ریشه‌ها و سرچشمه‌های نظری آن است که به صورت مستقیم و غیرمستقیم بر هنر معاصر تاثیر گذاشته است. در این قسمت به دو نمونه از ریشه‌های تئوریک خشونت، شوک و به حیرت انداختن مخاطب اشاره می‌شود. اولی مفهوم امر والا[۳] است که سرگذشتی دیرینه دارد و دومی مفهوم آشنایی‌زدایی[۴] است که مطرح کردنش به صورت نظری به فرمالیست‌های روسی و مشخصا شکلوفسکی[۵] برمی‌گردد.

امر والا

شاید بتوان رساله لونگینوس[۶] با عنوان Peri Hypsous را که معمولا به «در باب امر والا» ترجمه شده، نقطه آغاز نظریه‌پردازی در مورد امر والا در نظر گرفت. در نگاه اول به نظر می‌رسد این رساله به سنت نقد بلاغی تعلق داشته باشد. از نظر لونگینوس امر والا در ارتباط با واکنشِ خواننده موضوعیت می‌یابد، اما در عین حال نویسنده را بر می‌انگیزد تا منبع الهام خود را خلاقانه به کار گیرد تا بتواند اندیشه‌هایی متعالی را عرضه کند. به اعتقاد لونگینوس امر والا پژواک ذهن خلاق است. او مثال‌هایش را در حوزه‌هایی می‌یابد که کلمات از توان افتاده و زبان در حال فروپاشی است. لونگینوس می‌گوید که «باید احساس کنیم آنچه را که خوانده‌ایم خود خلق کرده‌ایم». او اعتقاد دارد که اثر عظیم با نقص‌های اندک، آشکارا برتر از نوشته متوسط اما بی‌نقص است و ستایشگر این قدرت عظیم در آثار بزرگان یونان باستان چون هومر[۷]، پیندار[۸]، دموستن[۹] و سوفوکل[۱۰] است (هارلند، ۱۳۹۶: ۵۸ -۵۵). با اینکه نظریات لونگینوس تا قرن هجدهم دست‌نخورده باقی ماند اما در ادامه خواهیم دید که این نقطه عظیمتی بزرگ و اساسی در فلسفه هنر و متعاقبا خود جریان‌های هنری بود.

رساله «تحقیق درباره سرچشمه‌های نظریات ما در مورد والایی و زیبایی»[۱۱]، نوشته ادموند برک[۱۲]، قدم بعدی در مورد کشف ماهیت امر والا است. او در این رساله در مورد ذوق و سلیقه به نتایجی می‌رسد و لذت و زیبایی و عشق را در یک ردیف و موازی باهم درنظر می‌گیرد. اما او بین زیبایی و والایی فرق می‌گذارد و والایی را مرتبط به عشق نمی‌داند. برک برخلاف نظریات معاصرانش، والایی را نتیجه حس‌های متعددی می‌دانست. از ترس و غافلگیر شدن تا فریاد جانوران، از شگفتی‌های طبیعی تا موارد شگرف ساخته انسان. برک

می‌گفت چیزها، وقتی سرچشمه ترس باشند والایند. به نظر او مهم‌ترین علت امر والا مبهم بودن آن است. برک از قول میلتون[13] مرگ را والاترین چیزها می‌داند، زیرا در عین حال مبهم‌ترین چیزها است (احمدی، ۱۳۸۹: ۷۹-۷۷)، (Burke، ۱۹۹۹: ۶۱).

نظر کانت[14] در مورد والایی از جمله بحث‌هایی است که حتی امروز هم زنده و پویاست. کانت نیز متفاوت با هم‌عصرانش والایی یا آنچه خود das Erhabene می‌نامید را چیزی می‌خواند که به طور ناب و ساده عظیم باشد. در حالی که زیبا محدود و متعین است، والا نامحدود و ناکرانمند است. آنچه در بحث او تازگی دارد تقسیم امر والا به دو نوع ریاضی و پویا است. کانت مثال‌هایی از امر والا می‌آورد، چشم‌انداز ستیغ کوه‌ها تا تنهایی در کویر یا امواج خروشان دریا از جمله این مثال‌ها هستند. اما نکته دیگری که در بحث کانت از امر والا مهم است، گره خوردن آن به اخلاق است که در مورد هنر مدرن، توجه به ظرایف مربوط به این موضوع بسیار اساسی است (احمدی، ۱۳۸۹: ۹۱ -۹۰)، (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۶۵)، (ژیمنز، ۱۳۹۷: ۱۳۴)، (فریلند، ۱۳۸۳: ۱۵ -۱۳).

شوپنهاور[15] نیز مانند کانت از والایی چون رویارویی آدمی با بی‌نهایت یاد کرده است و معتقد است در والایی برخلاف زیبایی خواست از میان نمی‌رود به اشکال متفاوتی باقی می‌ماند. شوپنهاور بحث از والایی اخلاقی را پیش می‌کشد و از انسانی مثال می‌آورد که جدا ازتمام بدبختی‌ها باز مقتدر باقی می‌ماند. ذکر این نکته مهم است که شوپنهاور برخلاف کانت والایی را به سوژه نسبت می‌دهد (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۴۶).

توجه به امر والا در طول تاریخ هنر در درک ماهیت هنر مدرن اهمیت بسزایی دارد. از رومانتیسیست‌ها[16] تا سورئالیست‌ها[17] ، و از سورئالیست‌ها تا هنرمندان پرفورمنس[18]، همه سعی داشتند از حدود و مرزهای مشخص‌شده توسط مفهوم زیبایی فراتر روند. آن چیزی که دوشان از آن به عنوان چیزی یاد می‌کند که شوکه‌کننده است، تا حدود زیادی در قلمروی ورای زیبایی قرار می‌گیرد. مخاطب هنر قرن بیست و یکم، دیگر درگیر مهارت و استعداد خارق‌العاده میکلانژِی هنرمند نمی‌شود. هنر مدرن در جستجوی تجربه‌ای است که مخاطب را شوکه کند، بترساند یا حتی در مواردی مشمئز کند. اگر بررسی امر والا را در مطالعات تاریخ هنر مدرن کنار بگذاریم، قسمت اعظمی از دیالوگ و کنش بین سبک‌ها و مکتب‌ها برای ما درک‌نشدنی خواهد شد.

آشنایی‌زدایی[19]

بودلر[20] چند دهه پیش از فرمالیست‌ها[21] گفته بود: «زیبایی همواره شگفت‌آور است». او همچنین پس از نمایش آثار هنری شرق دور در پاریس سال در ۱۸۵۵م گفته بود که راز هنر یافتنِ زبانی شخصی، ناآشنا و به شدت

فـردی و درونـی اسـت. شکلوفسـکی در بـاب مفهـوم آشـنایی‌زدایی بـه صـورت مفصـل بحـث می‌کنـد. از نظـر او در زندگـی روزمـره، چیزهایـی کـه عـادی و یکنواخـت شـده‌اند بـه همـان میـزان، قدرتشـان را هـم از دسـت داده‌انـد. او در مقالـه «هنـر بـه مثابـه تمهیـد[۲۲]»، معنـای هنـر را در توانایـی آشـنایی‌زدایی از چیزهـا، در نشـان دادنِ آن‌هـا بـه شـیوه‌ای نـو و نامنتظـره می‌دانـد.[۲۳] از نظـر شکلوفسـکی هـدف هنـر انتقـال حـس چیزها اسـت آن‌سـان کـه ادراک می‌شـوند نـه آن‌سـان کـه دانسـته می‌شـوند. از نظـر شکلوفسـکی فرآینـد ادراک غایتـی زیبایی‌شـناختی اسـت و بایـد ایـن فرآینـد طولانـی شـود. از میـان بـردن عادت‌هـای شـنیداری در موسـیقی دوازده تنـی شـوئنبرگ[۲۴]، حـذف کامـل عناصـر صحنه‌پـردازی در نمایش‌هـای بکـت[۲۵]، کاربـرد اسـتعاره در آثـار کافـکا[۲۶] و ترفنـد مشـهور فلوبـر[۲۷] در نقـل قـول بـدون گیومـه و اُبژکتیویسـم بیانـی، همـه نمونه‌هایـی از تکنیـک آشـنایی‌زدایی و بیگانه‌سـازی هسـتند (احمـدی، ۱۳۸۹: ۳۰۹-۳۰۸)، (هارلنـد، ۱۳۹۶: ۳۱۷)، (مکاریـک،۱۳۸۴: ۱۳)، (شمیسـا ،۱۳۷۸: ۱۵۱).

جنبـه دیگـر درون‌مایـه نقـل قولـی کـه از مارسـل دوشـان آمـده بـه همیـن موضـوع برمی‌گـردد. در جهانـی کـه مملـو از تصاویـر، صداهـا، داسـتان‌ها و کلمـات اسـت، هنـر معاصـر بایـد نحـوه بیانـی تازه و خـاص خـود را کشـف و اجـرا کنـد. در غیـر ایـن صـورت میـانِ انبوهـی از اطلاعـات و داده‌هـا، هـر محتوایـی، هرچقـدر هـم کـه تکان‌دهنـده باشـد، گـم خواهـد شـد. جایـگاه ایـن فـرم و نحـوه بیـان و لـزوم آشـنازدا بـودن آن بعـد از فرمالیسـم یـک بـار بـرای همیشـه تثبیـت شـد. در نظـر گرفتـن ابعـاد و جنبه‌هـای مختلـف ایـن آشـنایی‌زدایی یـا بیگانـه سـازی، بـرای شـروع بحـث در مـورد هنـر مـدرن، و همچنیـن درنظـر گرفتـن امـر والا، ضـروری اسـت.

زمینه‌هـای سیاسـی، اجتماعـی و اقتصـادیِ خشـونت و شـوک در هنر معاصر

در ابتـدا یـک فریـاد بـود حتـی قبـل از آن کـه فعـل باشـد. فریـاد ناامیـدی، طغیـان یـا رنجـی کـه در ابتـدای قـرن بـر هنـر مـدرن سـایه افکنـده بـود. فریـاد انسـان‌هایی کـه خشـونت زمانه‌شـان را نفـی می‌کردنـد امـا چـاره‌ای نداشـتند جـز آنکـه بـا همـان خشـونت پاسـخ دهنـد: ماتیـس[۲۸] بـا فووهـا[۲۹] ، پیکاسـو[۳۰] بـا کوبیسـت[۳۱] هـا یـا دوشـان بـا دادا[۳۲]... همـه آنهـا تمایـل خـود بـرای بریـدن از دیـدگاه تصویـری رایـج کـه ریشـه در قـرن ۱۹م داشـت را بیـان می‌کننـد. آنهـا گرایـش هنـر بـرای بازنمایـی طبیعـت را زیـر سـوال می‌برنـد. هنرمنـد در می‌یابـد کـه بایـد بـه روشـی مسـتقیم‌تر خـود را بیـان کنـد. از ایـن پـس، حقیقـت ماننـد متریـال خـام هنـری مطـرح می‌شـود (دومـزون روژ، ۱۳۸۹: ۲۳).

بـه زبانـی دیگـر، بـه هیـچ وجـه نمی‌تـوان مدرنیتـه را صرفـا در پیونـد بـا عنصـر قطعه‌قطعـه شـدن اسـتعاری یـا حقیقـی درک و بازشناسـی کـرد. بـه عکـس، هنرمنـدان مـدرن بـه شـکلی

تناقض‌آمیز، یا دیالکتیکی، به سوی قطب مقابل این انگاره حرکت کرده‌اند، و نوعی خواست تمامیت بخشی از خود به نمایش گذارده‌اند که در مفهوم اثر هنری جامع تجسم یافته است: تلاشی برای غلبه بر تاثیرات اجتماعی، روانی و سیاسی گسلنده ذاتی تجربه مدرن، به ویژه تجربه شهری مدرن، به مدد شیئیت بخشیدن به این تاثیرات در چارچوب وحدتی برتر. از این منظر، می‌توان گفت خواست تمامیت بخشی همان قدر معرف مدرنیته است که تجسم استعاری آن در هیات قطعه. (ناکلین، ۱۳۸۵: ۷۲)

اما آیا این تمام ماجراست؟ چگونه می‌توان خط پررنگی را که بین هنرمندان دربارها، آکادمی‌ها یا کلیساها و هنرمندانی که خارج از نهادهای قدرت مشغول کنش و مقاومت بودند توصیف کرد؟ آیا تمام این فریاد علیه ظلم، خشونت و به بیراهه رفتن را می‌توان محدود به اوایل قرن بیستم و مشخصا جنگ جهانی اول خواند؟ ریشه این فریاد و تنشِ هنرمندِ ناآرامی که پشت بوم، میز کارش و یا در صحنه، در مقابل مسیرِ معمولِ بشریت می‌ایستد و تمام جنگ‌های آشکار و پنهان جهان را در رابطه با خود یا اثرش پیاده می‌کند کجاست؟ آیا می‌توان بدون در نظر گرفتن نظامی که مجبور است برای بقای خود جنگ تولید کند، بگوییم هنرمند معاصر صرفا به جنگ و خشونت واکنش نشان می‌دهد و مابقی داستان را ناتمام و منفک از زمینه‌های سیاسی و اقتصادی در نظر بگیریم؟ جدا از نمونه‌های پراکنده و بعضا بسیار تاثیرگذار هنرهای تجسمی، ریشه این فریاد، طغیان و یا رنج به رابطه رومانتیسیسم آلمانی و فلسفه روشنگری برمی‌گردد. در این مقطع از تاریخ هنر بود که به واضح‌ترین و منسجم‌ترین شکل ممکن، هنرمند به عنوان سوژه‌ای شناخته شد که می‌تواند در مقابل مسیری که جمیع انسان‌ها آن را متعارف و مورد قبول می‌شمارند، طغیان کند. در این دوره کوتاه که یکی از تاثیرگذارترین دوره‌های تاریخ هنر، نه تنها بر خود هنر، بلکه بر نحوه تفکر بشر است، پایه‌های تمام جنبش‌های آشوبگر و زیر سوال برنده بعدی ریخته و طراحی می‌شود.

آن چیزی که در مورد رومانتیست‌های آلمانی جالب توجه است این است که در آنجا هم جرقه و سرچشمه‌های سیر هنر به جنگی ویران‌کننده و پرخشونت برمی‌گردد. جنگ سی ساله (۱۶۱۸ -۱۶۴۸م) جنگی بود که میان کشورهای اروپایی درگرفت و میدان اصلی‌اش آلمان بود. این جنگ به علت اختلافات مذهبی و ارضی رخ داد و تاثیر آن، ویرانی آلمان و امپراطوری مقدس روم بود. حریف برنده، یعنی فرانسه، بعد از این جنگ قدرت‌مندترین دولت اروپا شد. این جنگ، به گفته آیزایا برلین، به نوعی روحیه زهدورزی یا Pietist در آلمانی‌ها انجامید که طی سال‌ها درونمایه‌اش را وارد رومانتیسیسم کرد

(برلین، ۱۳۸۷: ۷۱). همین روحیه بود که به نوعی در مخالفت با عقل روشنگری و رویکرد منطقی به جهان که بیشتر جنبه فرانسوی داشت متجلی شد. در نیمه اول قرن بیستم دو جنگ جهانی خانمان برانداز تاثیر مستقیمی در گرایشات هنری آن زمان و روح زمانه آن دوره داشتند که وصفش در ابتدای این بخش آمد. اما چیزی که پرداختن به آن در رابطه با هنر معاصر ضروری است، اتفاقات سیاسی و اقتصادی نیمه دوم قرن بیستم است. شاید بتوان از زنجیره‌ای از اتفاقات نام برد که بعد از اتمام جنگ جهانی دوم خودشان را یکی پس از دیگری بروز دادند. اولین نکته توجه به جنگ سرد و جهان دو قطبی شده بین شوروی و آمریکا یا سوسیالیسم و کاپیتالیسم است. مجموعه‌ای از جنگ‌ها از جنگ کره (۱۹۵۰ -۱۹۵۳م) تا جنگ الجزایر (۱۹۵۴- ۱۹۶۲م) و جنگ ویتنام (۱۹۵۵- ۱۹۷۵م) و مجموعه‌ای از انقلاب‌ها از انقلاب کوبا (۱۹۵۹م) تا انقلاب فرهنگی چین (۱۹۶۶م)، همگی به عنوان نمونه‌هایی از اتفاقات متعددتری هستند که نشان از درگیری‌های سیاسی- اجتماعی عمیق‌ترِ انسان دارند و بدون شک تاثیر بسیاری بر هنر معاصر داشته‌اند.

شاید بتوان در مورد اعتراضات ماه می ۶۸ در فرانسه، به عنوان رویدادی صحبت کرد که منعکس‌کننده تمام مجموعه رویدادهای قبلی خودش است. به گفته آلن بدیو[۳۳] ، فیلسوف فرانسوی، حداقل می‌توان چهار می ۶۸ را در ذهن زنده کرد که نام بردن آن‌ها، در ادامه بحث، برای شناخت بیشتر ماهیت گرایش به خشونت و شوک در هنر معاصر لازم است. اولین می ۶۸، اعتراضات دانشجویان است، دومی، اعتراضات و اعتصاب‌های کارگران، سومی، هنجارشکنی‌های عمدتا جنسی و فرهنگی، و در آخر می ۶۸ که به نوعی سیاست جدید در دورانی که در آن زندگی می‌کنیم اشاره می‌کند (بدیو، ۱۳۹۶: ۳۵ -۳۱). هر کدام از این چهار بُعد (اگر بتوان آن‌ها را به حوزه‌های فلسفه، اقتصاد، اجتماع و سیاست ترجمه کرد) به صورت‌های مختلف در هنر معاصر راهی برای بیان خویش یافته است که در بررسی نمونه‌های گرایش به خشونت و شوک، دقیق‌تر بررسی خواهد شد. برای توصیف رویکردهای هنر معاصر می‌توان از دو صفت «سرگشتگی» و «نفی مطلق» توامان استفاده کرد. اما ابعاد این سرگشتی و نفی مطلق نباید خواننده را از شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی دور کند. جست‌وجوی عدالت، آزادی، برابری، گرایش به ظلم-ستیزی و نه گفتن به سیاست‌های کلان، نباید زیر انبوهی از تمایلات اسکیزوفرنیک، منفعت‌طلبانه، نخبه‌گرایانه و تا حدی اشرافیِ هنر معاصر گم شود. به زبان ساده‌تر، هنرمندی که روی صحنه، عملی خودآزارانه انجام می‌دهد، از شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دورانی که در آن زندگی می‌کند، جدا و منفک نیست. در نظر گرفتن هم‌زمانی

رویدادهـای نیمـه دوم قـرن بیسـتم در قلمـرو هنـر و سیاسـت، معنـا و ابعـاد ایدئولوژیـک آن‌هـا و وضـع کلـی سیاسـی- اجتماعـی انسـان معاصـر، در بررسـی ردپاهـای خشـونت و شـوک در هنـر معاصـر، بـه درک بیشـتر گرایشـات و ماهیـت هنـر کمـک خواهـد کـرد. بـه همیـن میـزان، جـدا کـردن ایـن حوزه‌هـا از هـم بـه برداشـتی انتزاعـی و ناکامـل از هنـر می‌انجامـد.

تحلیـل نمونه‌هـای خشـونت و شـوک در هنـر معاصـر

دادائیسم‌وسورئالیسم

جنبـش فراگیـر دادا کـه اولیـن جنبـش هنـری پسـامدرن محسـوب می‌شـود و ویژگـی مهـم آن روح طغیـان بـر ضـد تمامـی ارزش‌هـای سـنتی بـود، نخسـت در دو کشـور بی‌طـرف جنـگ جهانـی اول یعنـی سـوئیس و آمریـکا شـکل گرفـت. دادا ایدئولـوژی متناقضـی چـون نهیلیسـم، آنارشیسـم فردگرایانـه و کمونیسـم را دربرمی‌گرفـت. اسـلوب‌های خـلاق مبتنـی بـر تصـادف و اتفـاق کـه ویژگـی کارهـای دادائیسـت‌ها بـود، ابتـدا توسـط سورئالیسـت‌ها و بعـد اکسپرسیونیسـت‌های انتزاع‌گـرا بـه کار گرفتـه شـد و نقـد مفاهیـم سـنتی و اثـر هنـری در کارهـای هنرمنـدان کانسـپچوئال آرت ریشـه در نظریـات دادائیسـت‌ها دارد (پاکبـاز، ۱۳۹۵: ۶۰۶)، (بریـس گات، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

آثـار هنـری و نظـری سورئالیسـت‌ها متاثـر از روانـکاوی فرویـد[۳۴] و روانشناسـی تحلیلـی یونگ[۳۵]، مهمتریـن اسـناد در بیـان کارآیـی ناخودآگاهـی اسـت. در آثـار آنـان نکتـه مرکـزی از رویـای شـب بـه رویـای روز و بـه گونـه صریـح و قاطـع بـه مفهـوم لـذت منتقـل می‌شـود. آرتـور رمبـو[۳۶] نوشـته شـبی زیبایـی را روی زانوهایـش نشـاند و آن را تلـخ یافـت: «پـس بـه او ناسـزا گفتـم»؛ و ایـن تلخـی زیبایـی در آثـار سورئالیسـت‌ها باقـی مانـد. شـگفتی نکتـه کلیـدی در زیبایی‌شناسـی سورئالیسـت اسـت، بـه گفتـه برتـون[۳۷] : «زیبـا بایـد تشـنج باشـد وگرنـه هیـچ نیسـت» (Breton، ۱۹۶۰: ۴۰). نسـبت میـان تشـنج و شـگفتی، لـذت اسـت. سورئالیسـت‌ها سـینما را مهمتریـن عرصـه رخـداد شـگفتی‌ها- ایـن راز هنـر انسـان بـه اصطـلاح ابتدایـی- می‌دانسـتند (احمـدی، ۱۳۸۹: ۳۷۸). بـه طـور خلاصـه، زمینـه گرایشـات ضـد هنـری و نفی‌گرایانـه دادائیسـم و مجموعـه آثـار و نظریـات سورئالیسـت‌ها در بـاب رهـا کـردن قـوه خیـال و ناخـودآگاه، پیش‌زمینـه ظهـور جنبه‌هـای بارزتـری از خشـونت و شـوک در هنـر معاصـر بـود.

اکسپرسیونیسم انتزاعی و بعد از آن

در سـال‌های دهـه ۵۰ م، پـولاک رنـگ را بـا شـدت بـر بوم‌هایـی روی زمیـن می‌پاشـید. آثـار پـولاک[۳۸] کـه در دسـته کلی‌تـر اکسپرسیونیسـم انتزاعـی طبقه‌بنـدی می‌شـود، خـود ریشـه در سورئالیسـم و دادائیسـم اروپایی داشـت. هنرمندانی مثـل ماسـون[۳۹] و ارنسـت[۴۰] تکنیک‌هـای اتوماتیسـم[۴۱]، نقش‌سـابی، نقش‌برگردانـی و

دودکاری را ابداع کردند. مهم‌ترین آنها یعنی اتوماتیسم یا خودکاری که به معنای تسلط ناخودآگاه هنرمند بر حرکات دست اوست، تاثیری مستقیم در شکل‌گیری این جریان گذاشت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۹)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۴۶۴). شاخص‌ترین چهره و مهم‌ترین حلقه اتصال بین سورئالیسم اروپایی و آنچه در آمریکا در شرف ظهور بود، آرشیل گورکی[۴۲] هنرمند ارمنی بود که در سال ۱۹۲۰م به آمریکا مهاجرت کرد. هنرمندان مهاجر دیگری مثل جوزف آلبرز[۴۳] و هانس هافمن[۴۴] نیز در شکل‌گیری اکسپرسیونیسم انتزاعی تاثیری غیرقابل انکار گذاشتند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱: ۳۵). با اینکه هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی هیچگاه به صورت منسجم با هم کار نکردند اما می‌توان از بین آن‌ها به افراد دیگری نظیر راتکو[۴۵]، مادرول[۴۶]، گاتلیب[۴۷] و نیومن[۴۸] هم اشاره کرد. در دهه ۱۹۶۰م واکنش‌های مختلفی به این جنبش شد که پاپ آرت[۴۹] و انتزاع پسانقاشانه[۵۰] از مهم‌ترین آن‌ها هستند. بخش مهمی از تاریخ هنر آمریکا را میتوان بر اساس تحولات ناشی از این جنبش و یا در تقابل با آن رقم زد (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۳۰)، (پارامزانی، ۱۳۹۳: ۸۹). ایو کلان[۵۱] از نخستین شخصیت‌های سنت‌ستیز افراطی در اروپای پس از جنگ بود و بر بسیاری از گرایش‌های دادئیستی بعدی اثر گذاشت. او در جوانی عقایدی عارفانه و اسرارآمیز داشت که بعدها در نقاشی‌های تک رنگ او پیاده شد. این نقاشی‌ها بیان عمیق معنویت هستند و نه نمایش صوری رنگ. کلان از بنیانگذاران نوورئالیسم بود اما فعالیتش در این جنبش چندان نپایید و در اثر سکته قلبی در گذشت. او فام اولترامارین خاصی را ساخت که به IKB مشهور است. همزمان با نقاشی‌های تک رنگ، پرفورمنس‌های اولیه‌اش را ترتیب داد. کارنمایی با عنوان خلا (۱۹۵۸م) را در یک گالری خالی با دیوارهای سفید برپا کرد. پرش از بام یک ساختمان از دیگر نمایش‌های او بود که به صورت عکس انتشار یافت. در انسان‌نگاری‌هایش[۵۲] از زن‌های برهنه به عنوان قلم‌مو استفاده می‌کرد، بدین ترتیب که بعد از آغشته کردن بدنشان به رنگ، خود را روی بوم‌هایی که روی دیوار یا زمین نصب شده بودند می‌مالیدند تا اثر بدنشان حک شود. واقعیت، کاملا روی تابلو نقش بسته است. گاهی اوقات هنرمندان برای در صحنه قرار دادن خود درنگ نمی‌کنند. اینجا دیگر از تابلو خبری نیست. کلان در سال‌های آخر عمرش صورتی و طلایی را نیز در مجسمه‌های گچی و برنزی و نقش‌برجسته‌های اسفنجی به کار می‌برد. این سه‌گانه رنگی در پیوند با ستون و دیوار آتش، درون‌مایه آخرین کارنمای او بودند (Morineau، ۲۰۰۶: ۳۹)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۳۱۴)، (لینتن، ۱۳۹۳: ۳۸۶ -۳۸۵).

• فلوکسوس[۵۳]

برخلاف جنبش‌های هنری قبلی، جنبش فلوکسوس نه تنها به دنبال تغییر تاریخ هنر

بلکه به دنبال تغییر جهان بود. هدف اصلی اکثر هنرمندان فلوکسوس این بود که هر مرزی بین هنر و زندگی را از بین ببرد. جورج ماکیناس[۵۴] در بیانیه این جنبش بیان کرد که هدف فلوکسوس «پاکسازی جهان از بیماری بورژوازی... از هنر مرده... ایجاد موجی انقلابی در هنر، ترویج هنر زنده، ضد هنر...» است تا به روش انقلابی فکر کردن در مورد عمل و روند در هنر توجه کند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۰۲۰)، (Fluxus ,URL1 ,2019))، (Fluxus ,URL2 ,2019)، (Fluxus ,URL3 ,2019).

پروژه‌های فلوکسوس غیرقابل دسته‌بندی، گسترده و اغلب چندرشته‌ای، طنزآمیز، و بر پایه تجربیات روزمره، مواد اولیه ارزان و تجاربی شامل همه چیز -از نفس‌کشیدن تا پاسخ به تلفن- بود. اولین رویداد فلوکسوس در سال ۱۹۶۱م در گالری AG در نیویورک برگزار شد و در سال ۱۹۶۲م در جشنواره‌های اروپا ادامه یافت. مراکز اصلی فعالیت‌های فلوکسوس نیویورک، آلمان و ژاپن بودند.

فعالیت کیت میلت[۵۵] در جنبش فلوکسوس اغلب در زیر سایه فعالیت او در موج دوم فمینیسم پنهان می‌ماند. او در مجموعه «دام» که در سال ۱۹۶۷م افتتاح شد و از داستان واقعی

تصویر ۱: کیت میلت (۲۰۱۷ -۱۹۳۴م)، دام، ۱۹۶۷م.منبع: https://www.heidehatry.com
زمان دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۵، ۲۰:۴۵

ربوده شدن، شکنجه و قتل سیلویا ملهم بود، از مجموعه‌ای تصاویر مربوط به اعمال خشونت و سوء استفاده جنسی از زنان استفاده کرد (Terpenkas، ۲۰۱۷: ۴).

شاید هنرمندان مربوط به جنبش فلوکسوس خود گرایش چندانی به اعمال خشونت و شوک نداشتند، با این وجود نقش آن‌ها در هنر نیمه دوم قرن بیستم و اتفاقا دغدغه‌های ملموس و عینی آنان در ارتباط با خشونت غیرقابل انکار است. یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های این ارتباط تاکید هنرمندان فلوکسوس به نزدیک کردن هرچه بیشتر هنر و زندگی است. طبیعی است که در زمانه‌ای که جنگ‌ها و شرایط اجتماعی -اقتصادی ناگوار برای اغلب مردم در بعد از جنگ جهانی دوم با شدت روزافزونی در جریان است، هنرمندان این دوره، متاخران و تاثیرپذیران فلوکسوس نیز بی‌تفاوت از کنار مجموعه این شرایط نمی‌گذشتند.

• بادی آرت

بادی آرت اصطلاحی است برای نوعی هنر که در آن هنرمند از بدن خودش به عنوان رسانه استفاده می‌کند. بادی آرت از اواخر دهه ۱۹۶۰م و در دهه ۱۹۷۰م، گسترش یافت و با کانسپچوئال آرت[۵۶] و پرفورمنس آرت[۵۷] پیوندی نزدیک داشت. در اینجا هنرمند گاه در خلوت و گاه در ملاعام اثر را می‌آفریند، ممکن است فی‌البداهه یا از قبل طراحی شده باشد ولی معمولا بیننده مشارکتی ندارد. هنرمندان بادی‌آرت معمولا رنجی خودخواسته و یا مناسک تحمل درد را نشان می‌دهند. ویتو آکونچی[۵۸]، ژینا پن[۵۹]، کریس بردن[۶۰]، شوارتز کوگلر[۶۱]، استوارت بریزلی[۶۲] و اورلان[۶۳] از جمله هنرمندان این نوع از هنر هستند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۲۱۸)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۷۰).

اما قبل از پرداختن به هنرمندان بادی‌آرت باید روی تمایز بین کنش یعنی act، و عمل یعنی action تمرکز شود. آنچه مد نظر هنرمندان بادی آرت است عمل به معنای فعلی در امتداد افعال روزمره و عادی نیست. آنها کنشی را مراد خود قرار می‌دهند که گستره امکان‌های قبل و بعد از آن کنش به کلی متفاوت باشد. مثال‌های کنش یا اکت ریشه در اسطوره‌ها دارند. دو نمونه از بهترین مثال‌های کنش در اساطیر یونان، آنتیگونه و ادیپوس شهریار است. در آنجا که آنتیگونه برادر خود را بر خلاف قانون دولت کرئون به خاک می‌سپارد، دیگر بالقوگی‌های زندگی او مشابه زمان قبل از این کنش نیست. وقتی ادیپوس بعد از مواجهه با واقعیت چشمان خود را کور می‌کند دقیقا مفهوم کنش، و نه عمل، در او مصداق می‌یابد (گرانت، ۱۳۹۰: ۸۸ و ۱۶۵)، (لوسی-اسمیت، ۱۳۸۹: ۴۸ و ۸۱). درک این تمایز و در نظر گرفتن پیشینه اسطوره‌ای آن برای فهمیدن مسیری که هنرمندان بادی آرت پیموده‌اند اساسی است. آنها با کنش‌های خشن و بعضا بسیار ناراحت‌کننده

خـود سـعی داشـتند کـه گسـتره امکان‌هـا و بالقوگی‌هـا را تغییـر دهنـد. ایـن کنـش بزرگتریـن مانـع ایجـاد تغییـر، یعنـی تـرس را مـورد هـدف قـرار می‌دهـد. بعـد از کنـش معنـای تـرس و متعاقبـا هرچیـزی کـه می‌توانـد مانـع ایجـاد تغییـر باشـد، رنـگ می‌بـازد. اگـر ایـن موضـوع و ایـن تمایـز را در نظـر نگیریـم خـودآزاری و تحمـل درد آن‌هـا در «آثارشـان» بـرای مـا غیرقابـل درک خواهـد بـود. سـریعا بـه آن‌هـا برچسـب‌های منحـرف، سادیسـتی و حتـی دیوانـه خواهیـم زد و در بهتریـن حالـت صرفـا از کنـش آنهـا تعجـب خواهیـم کـرد.

اسـتوارت بریزلـی در یکـی از ایـن رویدادهـا سـاعت‌های زیـادی را تقریبـا بـدون حرکـت در یـک حمـام پـر از آب آلـوده بـه امعـاء و احشـاء حیوانـات گذرانـد و آن را «... و بـرای امـروز هیـچ» نامیـد (لوسـی اسـمیت، ۱۳۸۱: ۱۶۹). امـا نمی‌تـوان بـدون اشـاره بـه افـکار او فقـط بـه اجراهایـش پرداخـت و گذشـت. او نمایش‌هایـش را همیشـه از یـک موضـع سیاسـی آغـاز می‌کـرد و موضوع‌هایـی ماننـد مصرف‌گرایـی، قـدرت، خشـونت، سـرکوب و اثـرات آن را روی بـدن بیـان می‌کـرد. از دیگـر نمونـه آثـار او زنـده مانـدن در شـرایط غریـب (۱۹۷۷م) اسـت. در ایـن اجـرا او و کریسـتوف گریکـه دو هفتـه را در گودالـی کـه بـا دسـتان خـود حفـر کـرده بودنـد گذراندنـد. سـانجا پروویـک[۶۴] در مقالـه‌ای ارتبـاط اجراهـای او را بـا مسـائل تاریخـی از جملـه رویدادهایـی ماننـد انقـلاب و اعتراضـات مـورد بررسـی قـرار داده اسـت. ده روز (۱۹۷۳م)، بزرگداشـت کمـون (۱۹۷۶م)، امـکان ادامـه فعالیت‌هـای عـادی: راهنمـای کارشـکنی/آموزش (۱۹۸۵م)، در مقابـل دیـرک (۲۰۱۳م) و تنفـس (۲۰۱۴م) از جملـه اجراهـای مهـم اوسـت. شـاید نقـل قـول او در مـورد عصیـان بـرای درک هنـر او لازم باشـد: «عصیـان، عملـی اسـت کـه از یـک آسـتانه عبـور می‌کنـد، آسـتانی کـه امـکان فکـر کـردن در مـورد محدودیت‌هـا و مرزهـا در آن هسـت» (Perovic، ۲۰۱۷: ۲۹۱)، (بریزلـی، URL4).

هنـر کنشـی ویـن، کـه بـه آلمانـی Wiener Aktionismus خوانـده می‌شـود، شـکلی از هنـر -بیـن هپنینـگ و نقاشـی کنشـی- اسـت کـه در دهـه ۱۹۶۰م، بـه طـور خـاص در اتریـش پدیـد آمـد. و جهـت گیـری آن بـر ضـد سـاختارهای قـدرت سیاسـی، مذهبـی و فرهنگـی در ایـن کشـوربود (پاکبـاز، ۱۳۹۵: ۱۶۶۱). کنش‌گـران[۶۵] ویـن بـا ایـن رفتـار، تصویـر هولناک‌تـری بـه مـا نشـان می‌دهنـد: آنهـا خـود را روی سـن و در برابـر دیـدگان مـردم نقـص عضـو می‌کننـد و بـرای مجـازات هراسـی کـه جامعـه بـر نـوع بشـر تحمیـل کـرده بـا پرفورمانـس هنـری تـا حـد خودکشـی پیـش می‌رونـد. صحنه‌هـا و اتفاقاتـی کـه اینـان پدیـد می‌آوردنـد، نوعـی بیـان لجام‌گسـیخته و تـا حـدودی کابوس‌بـار از حالت‌هـای خـودآزاری و دیگـرآزاری بـود. اعضـای گـروه ویـن در ایـن رویدادهـا، اعمالـی ظاهـرا ناگـوار، منحـرف، موهـن و بیمارگونـه را بـه نمایـش در می‌آوردنـد تـا بـه تماشـاگر خـود

احساس ننگ و شرم را در افراطی‌ترین شکل خود القا کنند (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۱: ۱۶۹). شوارتز کوگلر[۶۶] ، هرمان نیش[۶۷] ، اتو موئل[۶۸] و گونتر بروس[۶۹] از مهم‌ترین هنرمندان هنر کنشی وین هستند. هرمان نیش در کتاب نوشته‌های کنش‌گران وین توضیح می‌دهد که آن‌ها هیچ‌وقت یک گروه به معنای واقعی آن نبودند. آنها تعدادی از هنرمندان بودند که به وضعیت خاصی که با آن مواجه شده بودند در یک مقطع زمانی و با وسیله‌ها و نتایجی یکسان و مشابه واکنش نشان دادند. ویدئوهایی که از کنش‌گران وین موجود است تا حد زیادی به خاطر خشونت و غیراخلاقی بودنشان توصیف ناپذیرند. شوکه و مشمئز کردن بیننده و تماشاگر در این اجراها به نهایت می‌رسد. آنها بعضا با تکنیک‌های فیلمبرداری و تدوین تاثیرگذاری این صحنه‌ها را چندبرابر می‌کنند و حالتی بیمارگون و غیرقابل تحمل را پیاده می‌کنند (Schmatz، ۱۹۹۲: ۶۲- ۶۱)، (Widrich، ۲۰۱۳: ۱۳۹ -۱۳۸). آلفونس شیلینگ[۷۰] یک نقاش سوئیسی است و با اینکه به صورت مستقیم و رسمی در گروه کنش‌گران وین طبقه‌بندی نمی‌شود، یکی از اجراهایش بسیار شبیه به اجراهای آنها است. او در این اجرا یک گوسفند خون آلود را در برابر مردم به نمایش می‌گذارد در حالی که اعضای داخلی بدن گوسفند را روی ملحفه سفیدی قرار داده، سپس او لاشه گوسفند را از یک پا گرفته و در حالی که خون حیوان روی مردم پاشیده می شود، آن را روی سر جمعیت

تصویر ۲: استوارت بریزلی (۱۹۳۳م). و برای امروز هیچ، ۱۹۷۲م، پرفورمنس، گالری دانشکده گوته، لندن. منبع: http://www.stuartbrisley.com
ساعت دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۵، ۲۲:۳۰

می چرخانـد. سـپس او تخـم مـرغ خـام بـه دیـوار پـرت می‌کنـد و یـک گل رز را می‌جَـود.

اسـتفاده از مـواد ارگانیـک ماننـد گوشـت یا اسـپرم توسـط ایـن نـوع هنرمنـدان خیلـی نـادر نیسـت. هنگامـی کـه بـادی آرت در زمینـه دیگـری مطـرح می‌شـود، فرم‌هـای بسـیار مهیـج و خشـونت بـار می‌گیـرد. ویتـو آکونچـی بـا درگیـری فیزیکـی تماشـاگران نمایشـگاهش قصـد دارد کـه تنهایـی خـود را شکسـت دهـد. ایـن جنبـه از کار او، او را به هنرمنـدان مینیمـال آرت هـم نزدیـک می‌کنـد. او ادبیـات خوانـد و سـه سـال در مدرسـه هنرهـای بصـری نیویـورک تدریـس کـرد. آکونچـی تـا حـدودی درگیـر نمایـش و شـعر نیـز شـد.

در قطعـه بـه دنبـال (۱۹۶۹م) رهگـذران اتفاقـی را تـا لحظـه ورود آن‌هـا بـه یـک سـاختمان دنبـال می‌کـرد. بعـدا بـر روی تجربـه ادراک حسـی بـدن خـود متمرکـز شـد. او در آخریـن مراحـل کارش بـه نوعـی معمـاری تجربـی روی آورد و نمایشـگری را رهـا نمـود (پاکبـاز، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

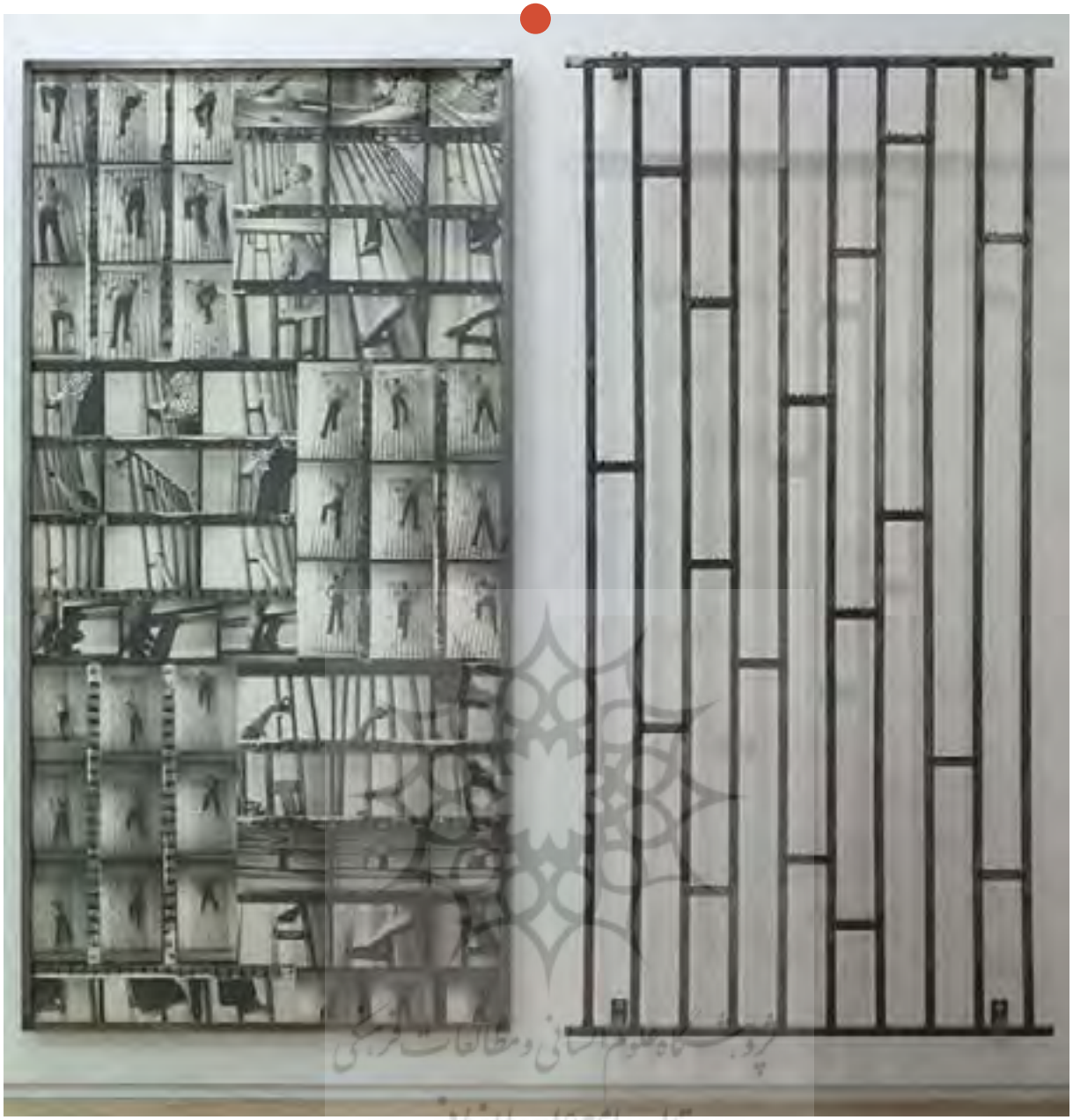
جینـا پـن[۷۱] بـرای بـاز شـدن بـه روی دنیـا بـا یک تیـغ ریـش تراشـی پوسـتش را شـکاف می‌دهـد. او می‌گفـت «مسـاله مـن سـاختن زبانـی از ایـن زخـم اسـت تـا بـه یـک نشـانه تبدیـل شـود» (آرت اسـتوری). یکـی از نـکات مهمـی کـه در مـورد اجراهـای او گفتـه می‌شـود نـوع انتقـال ایـن تجربه‌هـای دردنـاک اسـت. بـه طـور مثـال، در ۱۹۷۱م، Unanesthetized Escalation یـا بالارفتـن بـدون بی‌حسـی او دوربین‌هایـی در زوایـای مختلـف نردبـان کار می‌گـذارد تـا کلـوزآپ هایـی از دسـت‌ها و پاهـای او در موقـع بـالا رفتـن از نردبانـی کـه رویـش تیغ‌هـای برنـده‌ای کار گذاشـته شـده اسـت، گرفتـه شـود. ایـن تصاویـر، مخاطـب را بـه صـورت مسـتقیم و ویـژه‌ای بـا کنـش او و همچنیـن بـا دردی کـه او تحمـل می‌کنـد روبـه‌رو می‌سـازد. او عـلاوه بـر ماهیـت پایـه‌ای اجـراهـای خـود کـه بسـیـار دردآور و شـوکـه‌کننـده هستـند، از وسایـل تولید مسـندات بـه نحـو ویـژه‌ای اسـتفاده می‌کنـد تـا مخاطـب را بیشـتر و درونی‌تـر تـکان دهـد و شـوکه کنـد، همزمـان، بـا ایـن تـکنیک‌های عکس‌بـرداری و فیلم‌بـرداری، هنرمنـد می‌خواهـد مخاطـب را بـه صورت مسـتقیم از نقشـش در اجـرا آگاه کنـد (بلسـینگ، ۲۰۱۴: ۱ و ۱۳).

کریـس بـردن نیـز در زمـره کسـانی اسـت کـه بـا اجراهـای خودآزارانـه خـود، مفهـوم و ماهیـت هنـر را بـار دیگـر تـکان داد. او در ایـکاروس (۱۹۷۳م) برهنـه از آتـش می‌گـذرد. ارتبـاط نـام ایـن اجـرا بـا محتـوای اجرایـی آن خـود دلیلـی اسـت تـا مخاطـب روی آثـار او بـا دیـد عمیـق‌تـری متمرکـز شـود. ایـکاروس نـام پسـر دایدالوس در اسـطوره‌های یونانـی اسـت. وقتـی پـدر بـرای فـرار از مارپیـچ یـا لابیرنتـی کـه خـود او قبـلا آن را سـاخته، پرهـا و مـوم را بـه هـم می‌چسـباند، هـردو توانایـی پـرواز و درآمـدن از مخمصـه را پیـدا می‌کننـد. دایدالـوس بـه پسـرش گوشـزد می‌کنـد کـه اگـر بلنـد پـرواز کنـد خورشـید مـوم را ذوب خواهـد کـرد و اگـر نزدیـک بـه دریـا باشـد، رطوبـت کارایـی مـوم را از بیـن می‌بـرد.

ایـکاروس طبـق گفتـه پـدرش بایـد میانه‌رو باشـد، امـا بلندپـروازی او اجـازه نمی‌دهـد و او بسـیار بـه خورشـید نزدیـک شـده، مـوم پرهایـش ذوب شـده و سـقوط می‌کنـد. بـردن در اینجـا بـا ایـن نـام اجرایـش را بـه زنجیـره ارجاعـات وسـیعی کـه پیرامـون اسـطوره ایـکاروس اسـت وصـل می‌کنـد و بـر عـدم امـکان سـازش و میانـه‌روی در هنـر تاکیـد می‌کنـد. (گرانـت، ۱۳۹۰: ۲۹۲)

در اجـــراهای خشـــن دیـــگری بـــردن بـــر روی خـــرده شیشـــه‌ها بـــه صـــورت برهنـــه می‌خـــزد و یـا بـه بـازوی خـودش شـلیک می‌کنـد. مصلـوب شـدن بـر روی سـقف یـک خـودرو هـم از مجموعه اجراهـای خطرنـاک اوسـت. او از اواخـر ۱۹۷۰م، بـه خلـق آثـاری بـا مضامیـن سیاسـی و اجتماعـی روی آورد و در چیدمان‌هایـش بـه موضوعاتـی ماننـد جنـگ سـرد، تسـلیحات هسـته‌ای و محیـط زیسـت واکنـش نشـان داد.

تصویر ۳: ویتو آکونچی، قطعه به دنبال، ۱۹۶۹م. منبع: http://www.vitoacconci.org
ساعت دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۵، ۲۲:۳۰



تصویر ۴: جینا پن (۱۹۹۰ - ۱۹۳۹م)، عمل نردبان، بدون بی حسی، ۱۹۷۱م ،عکس سیاه و سفید روی چوب، فلز نرم ۳۲ و ۳۴۰x۳۲۳ سانتی متر روی پله های نردبان تیغه هایی نصب شده که هنگام بالا رفتن باعث جراحت می شوند، عمل بالا رفتن هنرمند توسط عکاسی ثبت شده است.
منبع: https://www.artandpoliticsnow.com
ساعت دسترسی ۱۳۹۹/۰۵/۰۷، ۱۹:۱۸

نتیجه‌گیری

در اینجا به طور خلاصه فقط به برخی از هنرمندان معاصر پرداخته شد. تاکید و تمرکز بیشتر روی دو موضوع اساسی بود: اول اینکه، دو مقوله خشونت و شوک (به اعتباری برانگیختن) از نزدیک و با توجه به هنرمندان و آثارشان (با توجه به زمینه‌های نظری) مطالعه شوند؛ دوم اینکه، مطالعه هنر و به ویژه هنر معاصر به صورت ملموس و در بطن جامعه و در ارتباط با سیاست و اقتصاد دنبال شود. این دو موضوع در راستای خوانشی انتقادی از متون مربوط به تاریخ هنر شکل گرفت. این خوانش انتقادی، متناسب با دو موضوع بالا، در دو حیطه قابل توضیح و بازنگری

است: اول اینکه، در متون تاریخ هنر معاصر اصطلاحات نظری و جنبش‌ها و رویکردها، نه از نزدیک و نه هنرمندمحور یا اثرمحور بلکه غالبا با زبانی فاضلانه (که قسمی به علت مشکلات مربوط به ترجمه است) و با دیدی از بالا به پایین شرح داده می‌شوند، که این موضوع خود نوعی دید نخبه‌گرایانه یا سیاه (جدا از وجود خود این مضامین در هنر نیمه دوم قرن بیستم) از هنر را تقویت می‌کند؛ دوم اینکه، برخوردی انتزاعی و در قدرمطلق با هنر معاصر، تا حدود زیادی نظرگاه ناقص و ناکاملی ارائه می‌کند و از پویایی جنبه‌های مختلف آن در حوزه‌های عینی بشر از جنگ تا بی‌عدالتی کاسته و خلاقیت‌های تحلیلی و انسان‌دوستانه در باب هنر را از مخاطب می‌گیرد.

با این وجود، فقدان پرداخت کافی به دو موضوع در این راستا نقاط ضعف این پژوهش است. اول اینکه به حوزه‌های مربوط به اشمئزاز کم‌تر پرداخته شد که از جمله آن‌ها می‌توان به مجموعه آثار سرانو اشاره کرد. دوم حوزه‌هایی که از طریق هنر نوعی حس شرم و عذاب وجدان در مخاطب برمی‌انگیزند، آن‌چنان که باید واکاوی نشد. این حوزه شامل مجموعه آثار متنوعی در مدیوم‌های متفاوت است که از جمله آن‌ها می‌توان به مجموعه آثار بالتوس[۷۲] اشاره کرد که بدون خشونت قابل لمس، با شهوانی و بالغ جلوه دادن فیگورهای کودکان یا قرار دادن آن‌ها در وضعیت‌های نامتعارف و رازآلود نوعی احساس شرم یا گناه در مخاطب خود می‌آفرینند. جدای از این، اکثر آثار مربوط به این حوزه در تئاتر یا سینمای مستقل هم قابل پیگیری است. آثار افرادی مثل پازولینی[۷۳] و هانیکه[۷۴] از این دسته به حساب می‌آیند که نیازمند پژوهش‌های بیشتری هستند.

در آخر اینکه خشونت در زندگی بشر، به رغم تمامی تلاش‌ها برای کاستن از آن یا انکارش، در جریان است و شاید نه تنها از زمان قرون وسطی کمتر نشده، بلکه به شیوه‌های جدید و متنوع‌تری زندگی انسان را در مخمصه قرار داده است. واکاوی دقیق‌تر جنبه‌های متفاوت این مفهوم در «ابزاری» که قرار بود روزگاری موجبات «آسایش» یا «فراموشی» را فراهم کند، نه تنها در مطالعات هنری اهمیت زیادی دارد، بلکه می‌تواند موجبات رویارویی و ارتباط مضامین اساسی علوم انسانی و مجموعه تلاش‌های معطوف به جهانی بهتر برای انسان باشد. شاید یکی از نکات برجسته این رویارویی، سوال پرسیدن و مورد مواخذه قرار دادن نظرگاه ابزاری، آسایش‌طلب و فراموش‌محور انسان غربی (امروزی) نسبت به زندگی و جهان باشد.

۲. Marcel Duchamp (1968-1887)
مارسل دوشان نقاش، مجسمه‌ساز و نظریه‌پرداز فرانسوی است که با وجود پرکار نبودنش، به دلیل نومایگی و باروری ایده‌هایش یکی از تاثیرگذارترین شخصیت‌های هنری سده بیستم به شمار می‌آید. او در نقاشی‌های اولیه‌اش از امپرسیونیسم، سزان و سپس فوویسم تاثیر گرفت. بعد از این دوره با جمع کوبیست‌ها آشنا شد و در سال ۱۹۱۲ نامش با اثر «برهنه از پلکان پایین می‌آید» بر سر زبان‌ها افتاد. او در طول اشتغال به کتاب‌داری در پاریس، طرح‌ها و نقاشی‌هایی را برای مشهورترین اثرش «عروس را عزب‌ها برهنه می‌کنند، حتی» یا « شیشه بزرگ» (۱۹۲۳ -۱۹۱۵م) خلق کرد. ساخته‌گزیده‌های بعدی او نقطه عطف مهمی در هنر معاصر جهان به حساب می‌آیند (پاکباز، ۱۳۹۵: ۶۵۸)، (Chilvers، ۲۰۰۳: ۱۸۳).

۳. The Sublime
۴. Verfremdungseffekt یا Alienation
۵. Viktor Shklovsky (1984-1893)
۶. Cassius Longinus
۷. Homer
۸. Pindar
۹. Demosthenes
۱۰. Sophocles
۱۱. - A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757)
۱۲. Edmund Burke (1797-1729)
۱۳. John Milton (1674-1608)
۱۴. Immanuel Kant (1804-1724)
۱۵. Arthur Schopenhauer (1860-1788)
۱۶. Romanticists
۱۷. Surrealists
۱۸. Performance artists
۱۹. Defamiliarization
۲۰. Charles Baudelaire (1867-1821)
۲۱. Formalists
۲۲. Art as device
۲۳. شکلوفسکی این مفهوم را در مقابل نظریه
۲۴. الکساندر پوتبیا مطرح کرد که معتقد بود،
۲۵. هنر، اندیشیدن در قالب تصاویر است و تصاویر، ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند.
۱
۲۶. Arnold Schoenberg
۲۷. Samuel Beckett (1989-1906)
۲۸. Franz Kafka (1924-1883)
۲۹. Gustave Flaubert (1880-1821)
۳۰. Henri Matisse (1954-1869)
۳۱. Les Fauves
۳۲. Pablo Picasso (1973-1881)
۳۳. Cubistes
۳۴. Dada
۳۵. Alain Badiou (1937)
۳۶. Sigmund Freud (1939-1856)
۳۷. Carl Jung (1961-1875)
۳۸. Arthur Rimbaud (1891-1854)
39. André Breton (1966-1896)

۴۰. Jackson Pollock (1956-1912)
۴۱. André-Aimé-René Masson (1987– 1896)
۴۲. Max Ernst (1976– 1891)
۴۳. Automatism
۴۴. Arshile Gorky (1948-1904)
۴۵. Josef Alber (1976-1888)
۴۶. Hans Hofmann (1966-1880)
۴۷. Mark Rothk (1970-1903)
۴۸. Robert Motherwell (1991-1915)
۴۹. Adolph Gottlieb (1974– 1903)
۵۰. Barnett Newman (1970– 1905)
۵۱. Pop art
۵۲. Post-painterly abstraction
۵۳. Yves Klein (1962-1928)
۵۴. Anthropometry: در معنای لغت نامه ای به معنای اندازه گیری تناسبات انسانی است. در مورد ایو کلان عبارت است از روشی که او برای ثبت مستقیم اثر بدن انسان روی تابلو به کار می برد.
۵۵. Fluxus
۵۶. George Maciunas (1978-1931)
۵۷. Kate Millett (2017-1934)
۵۸. Conceptual Art
۵۹. Performance Art
۶۰. Vito Acconci (2017 – 1940)
۶۱. Gina Pane (1990– 1939)
۶۲. Christopher Lee Burden (2015 – 1946)
۶۳. Rudolf Schwarzkogler (1969– 1940)
۶۴. Stuart Brisley (1933)
۶۵. Orlan (1947)
۶۶. Sanja Perovic
۶۷. Actionniste
۶۸. Rudolf Schwarzkogler (1969-1940)
۶۹. Hermann Nitsch (1938)
۷۰. Otto Muehl (2013-1925)
۷۱. Gunther Brus
۷۲. Alfons J. Schilling (2013– 1934)
۷۳. Gina pane (1990-1939)
۷۴. Balthus (2001-1908)
۷۵. Pier Paolo Pasolini (1975-1922)
۷۶. Michael Haneke (1942)

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)؛ حقیقت و زیبایی، چاپ نوزدهم، تهران: انتشارات مرکز.
- بدیو، آلن (۱۳۹۶)؛ فرضیه کمونیسم، مترجم: مراد فرهادپور، صالح نجفی، چ اول، تهران: نشر مرکز.
- برلین، آیزایا (۱۳۸۷)؛ ریشه‌های رومانتیسم، مترجم: عبدالله کوثری، چ دوم، تهران: نشر ماهی.
- بریس، دومینیک مک‌آیور، گات ، لویس، (۱۳۸۴)؛ دانشنامه زیبایی‌شناسی، مترجم: منوچهر صانعی دره بیدی و همکاران، چ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۵)؛ دُایرةالمعارف هنر، چ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- پارامزانی، لوردانا (۱۳۹۳)؛ شورشیان هنر قرن بیستم، مترجم مریم چهرگان، سمانه میرعابدی، چ سوم، تهران: نشر نظر.
- دومزون روژ (۱۳۸۹)؛ هنر معاصر، مترجم: جمال عرب‌زاده، چ اول، تهران: نشر دانشگاه هنر.
- ناکلین، لیندا (۱۳۸۵)؛ بدن تکه تکه شده، مترجم: مجید اخگر، چ اول، تهران: حرفه هنرمند.
- ژیمنز، مارک (۱۳۹۷)؛ زیباشناسی چیست؟، مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی، چ پنجم، تهران: نشر ماهی.
- سوانه، پیر (۱۳۹۶)؛ مبانی زیباشناسی، مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی، چ پنجم، تهران: نشر ماهی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)؛ نقد ادبی، چ چهارم، تهران: نشر فردوس.
- فریلند، سینتیا (۱۳۸۳)؛ اما آیا این هنر است؟، مترجم: کامران سپهران، چ اول، تهران: نشر مرکز.
- گرانت، مایکل (۱۳۹۰)؛ فرهنگ اساطیر کلاسیک، مترجم رضا رضایی، چ دوم، تهران: نشر ماهی.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۱)؛ مفاهیم و رویکردهای آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، مترجم: علیرضا سمیع آذر، چ دوم، تهران: انتشارت نظر.
- لینتن، نوربرت (۱۳۹۳)؛ هنر مدرن، مترجم: علی رامین، چ ششم، تهران: نشر نی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)؛ دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، مترجم: مهران مهاجر، چ پنجم، تهران: نشر آگه.
- هارلند، ریچارد (۱۳۹۶)؛ از افلاطون تا بارت، مترجم: بهزاد برکت، چ اول، تهران: انتشارات ماه و خورشید.
- Blessing, Jennifer (2014), Gina Pane's witnesses, Washington: Performance research.

- Breton, Andre (1960), Nadja, New York: Grove Press.
- Burke, Edmund (1999), A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, fourth edition, London: unknown.
- Chilvers, Ian (2003), Concise Dictionary of art and artists, third edition, New York: Oxford.
- Terpenkas, Andrea (2017), Fluxus, Feminism and the 1960's, Vancouver: SFU.
- Morineau, Camille (2007), Yves Klein, Wien: Springer Wien.
- Perovic, Sanja (2017), Dead history, lived art: encountering the past with Stuart Brisley, Pennsylvania: Rethinking History.
- Schmatz, Ferdinand (and Jamie Owen Daniel) (2015), Vienese Actionism and the Vienna group, Wayne: Wayne State University Press.
- Widrich, Mechtid (2013), A Study of Viennese Actionism, 1970–1965, NewYork: TDR.
- URL1: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/ßuxus (زمان دسترسی: 1399/6/28)
- URL2: https://www.theartstory.org/movement-ßuxus.htm (زمان دسترسی: 1399/6/28)
- URL3 https://www.artsy.net/series/art-history101-/artsy-editorial-ßuxus-movement-art-museums-galleries (زمان درسترسی: 1399/6/28)
- URL4: http://www.stuartbrisley.com/pages/ (زمان درسترسی: 1399/6/28)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی