صفحات ٤٥_ ٥٦ (علمی-ترویجی)
نشریه مطالعات هنرهای زیبا● دوره ۲، شماره ۶، زمستان ۱۴۰۰

آن تصاویر پارودیک: نگاهی اجمالی به هنر معاصر چین*

نویسنده: شیائوپینگ لین

مترجم: مونا امامی[۱]

۱. دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

چکیده

مؤلف این مقاله، مروری بر «نمایشگاه هنر جدید در چین، پس از ۱۹۸۹» دارد که در موزه هنر دانشگاه اورگن در دسامبر ۱۹۹۵ افتتاح شد و تا پایان ۱۹۹۷ در ایالات متحده ادامه داشت. او همچنین در پیوند با آثار بررسی‌شده، با نگاهی جهانی و پست‌مدرن، تحولات اخیر هنر آوانگارد چین را با تمرکز بر واکنش‌های هنرمندان چینی و تفسیرهای نظریات انتقادی غربی درباره پست‌مدرنیسم و بینامتنیت بررسی می‌نماید.

رئالیسم بدبینانه (یا رئالیسم پست‌مدرن) در زادگاهش

در اواسط دسامبر ۱۹۹۵، نمایشگاهی با عنوان «هنر جدید در چین، پس از ۱۹۸۹» در موزه هنر دانشگاه اورگن[۱] در شهر یوجین[۲] افتتاح شد. این نمایشگاه، آثار هنرمندان آوانگارد چینی را نشان می‌داد که تاحدودی برای مخاطب امریکایی ناآشنا بودند.[۳] «جوهر شانگهای»[۴]، نمایشگاه دیگری با همین ماهیت در موزهٔ هنر دانشگاه آریزونا[۵] در توسان[۶] از اوایل فوریه تا مارس ۱۹۹۶ برگزار شد. چنین نمایشگاه‌هایی در موزه‌های دانشگاه‌های امریکا، به‌مثابه تلاشی عقلانی به نظر می‌رسند که توسط منتقدان هنری چین و امریکا سازماندهی شده‌اند. این نمایشگاه‌ها حاصل تلاش آنهاست که این هنر جدید را برای مخاطبی که ممکن است هنوز نسبت به آنچه در فرهنگ هنری چین از زمان قتل‌عام میدان تیان‌آن‌من[۷] در ۱۹۸۹ اتفاق افتاده، سردرگم باشد و امروزه برای بسیاری در فضای دانشگاهی ایالات متحده بیشتر یک افسانه است تا یک رویداد تاریخی، آشکار می‌گرداند (Wasserstrom, 1994: 273-308).

در طی تعطیلات زمستانیم، به امید یک بازدید اجمالی لذت‌بخش از هنر معاصر چین که قرار بود به دانشجویان امریکایی‌ام تدریس کنم، به نمایشگاه موزه هنر دانشگاه اورگن رفتم. وقتی وارد موزه شدم، برای اولین بار با برخی از شاهکارهای آوانگارد چین مواجه شدم که در میان آنها تعداد زیادی نقاشی‌های عظیم و تکراری از رئیس مائو بود. این نقاشی‌ها که همانند تصاویر همیشگی مائو در دهه‌های گذشته با همان رنگ‌های درخشان ترسیم شده بودند، همچنان همان نماد فرهنگی و سیاسی را نشان می‌دادند که زمانی مورد توجه اندی وارهول[۸] قرار گرفت و از روی آن بیشتر از دو هزار عدد از «نقاشی‌های مائو» را از ۱۹۷۲ به بعد اجرا کرد. با این حال، با نگاهی دقیق‌تر به این تصاویر رئیس مائو، متوجه شدم که آن‌ها تفاوت قابل‌توجهی با بازنمایی‌های رئالیسم سوسیالیستی از رهبر مشهور چینی جهان دارند. این تصاویر در تضاد با پرتره‌های باشکوه و عالی مائو قبل از مرگش در ۱۹۷۶، رهبر انقلابی و افسانه‌ای چین را به سبکی جدید نشان می‌دهند. برای مثال در آثار لی شان[۹]، *مجموعه سرخاب، شماره۲۲*،[۱۰] او با یک گیاه عجیب‌غریب ظاهر می‌شود (تصویر ۱) که مرا به یاد آثار هنرمند امریکایی، جورجیا اوکیف[۱۱] می‌اندازد. قطعا اروتیسم ظریفی در این نقاشی‌ها احساس می‌شود که شاید نشان‌دهنده آن جنبه از شخصیت مائو باشد که هیچ‌گاه در بازنمایی‌های رئالیسم سوسیالیستی از همان موضوع یافت نشد.[۱۲] مائو که زمانی تصویری مهیب بود، اکنون با ترکیب‌بندی‌های پوشیده از گل که نقاشی‌هایی نظیر *تصویر مائو با گل رز*[۱۳] (تصویر ۲) اثر یو یوهان[۱۴] را به ذهن متبادر می‌سازند، خوشایندتر از همیشه به نظر می‌رسد. هاله

* این مقاله در نشریه لئوناردو، جلد ۳۰، شماره ۲ (۱۹۷۷)، ۱۲۲-۱۱۳، انتشارات ام‌آی‌تی منتشر شده است.

نامنعطفی که مشخصه بیشتر پرتره‌های رهبر حزب کمونیست بود، با ظرافتی اروتیک جایگزین شد.

تعجب‌آور نیست که کمی قبل و بعد از فروپاشی کمونیسم در جماهیر شوروی سابق، رهبران انقلابی مانند لنین و استالین دوباره تبدیل به مضمونی محبوب شدند. هنرمندان معاصر روسی مانند همتایان چینی‌شان، آن شخصیت‌های سیاسی را با نگاهی متفاوت از نسل‌های قبلی هنرمندان شوروی تجسم کردند. یکی از بهترین آثار در این زمینه، *منشأ رئالیسم سوسیالیستی*[۱۵] اثر کمار و ملامید[۱۶] است که در آن استالین، فرشته نیمه‌برهنه‌ای را نوازش می‌کند. ادوارد لوسی اسمیت معتقد است: «آنچه کمار و ملامید را مشهور کرد، مهارت آنها در هجو سبک رسمی شوروی با کیچ‌ترین حالت ممکن بود» (Lucie-Smith, 1995: 393). در چین نیز پدیدهٔ مشابهی در فرهنگ پاپ در اوایل دهه ۱۹۷۰ روی داد. این پدیده را «شور مائو» نامیدند و حتی از سوی مقامات تندرو چینی به‌مثابه «ستایش عمیق رهبران انقلاب چین و به‌ویژه رئیس مائو و نیز ارزش‌های سوسیالیستی و کمونیست» مورد تحسین قرار گرفت که «معجزه‌ای در تاریخ چین سوسیالیست و در واقع، در تاریخ جنبش کمونیستی همچون یک کل» بود (Schell, 1995: 282).

با این حال، از نظر محقق برجسته چینی، اورویل شل[۱۷] «حقیقت این بود که مائو دوباره متولد می‌شد، نه به این دلیل که «توده‌ها» خواهان فصل دیگری از «انقلاب تکاملی» بودند، بلکه به این دلیل که آنها مائو را بخشی از فرهنگ زودگذر پاپ با کمی جدیت ایدئولوژیک بیشتر نسبت به شور و شوق هولاهوپ، خمیر بازی سیلی پاتی، یا عکس‌برگردان‌های آدامس بادکنکی تلقی می‌کردند» (همان). نظر او در مورد پدیده «شور مائو» (که به طرز عجیبی در موزه هنر دانشگاه اورگن بازتاب یافته است) آموزنده است. توده‌های چینی و هنرمندان آوانگارد در دهه ۱۹۹۰ با تصویر رئیس مائو همچون یک نشانه شمایلی «متغیر» یا قراردادی برخورد می‌کنند که ارتباط چندانی با زمینه یا واقعیت تاریخی‌اش ندارد، درست همان‌طور که اندی وارهول با این نماد در آثارش رفتار می‌کرد. این به نظرم نمونه‌ای از یک رویکرد پست‌مدرن است: وانموده[۱۸]. به گفته ژان بودریار[۱۹]، دانشمند فرانسوی علوم اجتماعی (که نفوذ او به‌ویژه در صحنه هنر معاصر احساس می‌شود)، «به این ترتیب، عصر وانموده با انحلال همه ارجاعات- و بیشتر از همه:

تصویر ۱. لی شان، مجموعهٔ سرخاب، شماره۲۲، اکریلیک روی بوم، ۱۴۰ × ۲۵۸ سانتی‌متر، ۱۹۹۲. رئیس مائو، رهبر انقلابی و مشهور چین به شیوه‌ای جدید تصویر شده است: چهره باشکوه و تنومند او که الهام‌بخش اندی وارهول برای خلق مجموعه نقاشی‌های مائو در اوایل دهه ۷۰ بوده است- گیاهی بزرگ و پرزرق‌وبرق- شبیه به گیاهان جورجیا اوکیف، هنرمند امریکایی- دارد که از دهانش رشد می‌کند.

تصویر ۲. یو یوهان، *تصویر مائو با گل رز*، اکریلیک روی بوم، ۸۸ × ۱۱۰سانتی‌متر، ۱۹۹۲. در این تصویر، چهره گرد معروف مائو، با گل‌های گلوله‌مانند کوچک پوشیده شده است و با رنگ صورتی درخشان و گلی رنگ- تمهید رنگی که برای کسانی که تحت لوای رئیس، کامیاب شدند، بی‌احترامی بزرگی است— سایه‌دار شده است.

با احیای تصنعی آنها در نظام نشانه‌ها، با ماده‌ای منعطف‌تر از معنا آغاز می‌شود... دیگر نه بحث تقلید است، نه تکرار و نه حتی پارودی. بلکه پرسش از جایگزینی نشانه‌های امر واقعی برای خود واقعیت است» (Baudrillard, 1995: 254). کارتر رتکلیف[۲۰] در مورد «نقاشی‌های مائو»ی اندی وارهول می‌گوید: «درست همانند شبکه تصاویر مجموعه *فاجعه* در ۱۹۶۴ که قالب نقاشی قوطی سوپ کمپبل مربوط به دو سال پیش‌تر را تکرار می‌کرد، گاوهای شماره ۶۶ وارهول مشابه مائوی شماره ۷۲ است. تصویر، تصویر را بازتاب می‌بخشد، نه به این دلیل که این دو شبیه به هم هستند، بلکه به این دلیل که هر موضوعی که از بافتار خود جدا می‌شود و به یک نشانه تقلیل می‌یابد، محرومیت عمیقی نسبت به موضوعات دیگری دارد که با همان شیوه با آن‌ها رفتار می‌شود (Ratcliff, 1983: 64).

گرچه مقامات تندروی چینی «شور مائو» را «تمجید عمیقی برای... رئیس مائو و نیز ارزش‌های سوسیالیستی و کمونیستی» می‌دانند، آنها احتمالا متوجه آنچه در اصل، توده‌ها یا هنرمندان آوانگارد در بازی زبانی پست‌مدرن وانموده به دنبال آن بودند نشدند. آنها ظاهرا از «احیای تصنعی» رئیس مائو در متن نظام کونیستی نشانه‌ها به وجد آمده بودند؛ اما متوجه نبودند که «احیای» چنین نشانه شمایلی، دیگر معنای «انقلابی» یا حتی «ارزش‌های سوسیالیستی» را منتقل نمی‌کند. به عبارت دیگر، نمی‌دانستند که دال می‌تواند آزادانه از مدلول مجزا باشد. نمونه خوبی که در اینجا استدلالم را نشان می‌دهد، اثری مرکزی از نمایشگاه دانشگاه اورگن است: *عکس گرفتن در مقابل دروازه صلح بهشتی* (تصویر ۳)، اثر وانگ جین‌سانگ[۲۱] که متعلق به ۱۹۹۲ است. در نگاه اول، مشخص است که این نقاشی، پارودی نقاشی رنگ و روغنی از سان زیکسی[۲۲]، *مقابل دروازه صلح بهشتی* (تصویر ۴) در ۱۹۶۳، حدود سه دهه قبل‌تر است. در *مقابل دروازه صلح بهشتی* سان، از مدت‌ها پیش به عنوان شاهکار رئالیسم سوسیالیستی موردتوجه بوده است. در این اثر، گروهی از دهقانان رنجور اما جسور در حال عکس گرفتن در مقابل دروازه صلح بهشتی، نماد موفقیت انقلاب چینی‌ها هستند؛ از پشت سر،

تصویر ۳. وانگ جین‌سانگ، عکس گرفتن در مقابل دروازه صلح بهشتی، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۵× ۱۸۵ سانتی‌متر، ۱۹۹۲. این نقاشی، پارودی شاهکار رئالیسم سوسیالیستی اثر سان زیکسی (تصویر ۴) است. شاید خنده‌دارترین وجه آن، بازنمایی دروازه صلح بهشتی، یا تیان‌آن‌من باشد که زمانی نماد پیروزی انقلاب چین در قرن بیستم به رهبری رئیس مائو بود. در اینجا کاشی‌های طلایی سقف دروازه، به ردیف سیگارهای خارجی- نشانه‌ای از اقتصاد بازار پررونق چین تحت اصلاحات دنگ شیائوپینگ- بسیار شباهت دارند.

رئیس مائو از درون پرتره‌ای بسیار بزرگ آویزان بر دروازه، نگاهی مراقبت‌آمیز و محزون به سمت شانه‌های دهقانان دارد. یکی از ویژگی‌های سرگرم‌کننده این دهقانان که وجه مشترک آنهاست، پاهای عجیب و غریب و بزرگ این دهقانان است که به نظر می‌رسد محکم روی زمین قرار گرفته است- جزئیاتی که آن را نشان‌دهنده نیت هنرمند مبنی بر قهرمان‌سازی شخصیت‌های دهقانی خود می‌دانم. در هر طرف، گروه دهقانان خوشحال، ملوانان و اقلیت‌های دیگر نیز در حال عکس گرفتن هستند، اما حضور آنها در مقایسه با دهقانان محترم جمع‌شده تحت لوای امپراتوری رئیس مائو فاقد جسارت است.

سال ۱۹۶۳، زمانی که نقاشی سان زیکسی اجرا شد، به لحاظ سیاسی و به لحاظ هنری در تاریخ جمهوری خلق چین مهم بود. به گفتهٔ جولیا اندروز[۲۳]، پژوهشگر امریکایی هنر معاصر چین، «سال ۱۹۶۲، سرآغاز دوره جدیدی از لیبرالیسم فرهنگی به نظر می‌رسید؛ متأسفانه مائو تقریبا بلافاصله روند حزب را معکوس کرد» (Andrews, 1994: 306). «نیروی انقلابی» اصلی مائو، طبقه دهقانان بود که بسیار قهرمانانه و هنرمندانه در اثر سان اجرا شده است؛ عدم حضور مردم شهری در نقاشی سان (به غیر از یک عکاس و چند کودک) غیرعمدی نیست. سه دهه بعد، هنرمند آوانگارد وانگ جین‌سانگ این نگاه انقلابی و رمانتیک به طبقهٔ دهقانان را وارونه کرد. در اثر وانگ، افرادی از همه اقشار جامعه در یک جامعه شهری (در این مورد، مردم پکن، شهر پایتخت) با لبخندهای گسترده بر روی لبانشان ظاهر می‌شوند؛ آنها مردان و زنان تاجر میانسال و منظم، مقامات دولتی و روشنفکران، کارآفرینان جوان و دانش‌آموزان هستند. حتی یک دهقان هم در میان آنها دیده نمی‌شود. مهم‌تر اینکه، از همان پرتره رئیس مائو که هنوز بر دیوار دروازه آویزان است، تنها بخشی که پیشانی او را نشان می‌دهد، از پشت جمعیت شهری نمایان است. به این ترتیب، پرتره با مبهم شدن تصویرش، تمام قدرت پرابهت پیشین خود در چین و حتی در غرب را از دست می‌دهد.[۲۴] در نقاشی وانگ چهره‌های شبح‌مانندی را نیز می‌بینیم که از پشت جمعیت شهری در پیش‌زمینه نزدیک می‌آیند: آنها در مقایسه با پیکره‌های استوار و ستبر جلوی تصویر، فاقد چهره، فاقد شکل، و بی‌وزن هستند. به عبارت دیگر، آنها در چنین فضای عظیم

تصویر ۴. سان زیکسی، *مقابل دروازه صلح بهشتی*، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۳× ۲۹۴ سانتی‌متر، ۱۹۶۳. این شاهکار رئالیسم سوسیالیستی، تقریبا سه دهه بعدتر محرکی برای اثر پارودیک وانگ (تصویر ۳) در کیچ‌ترین حالت بود.

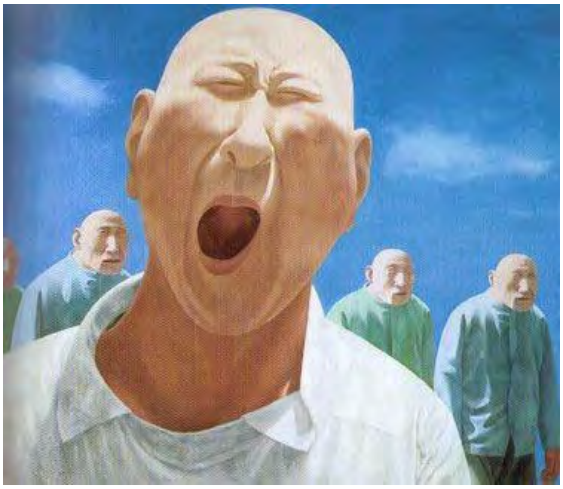
شهری، فاقد هویت شخصی هستند. شاید آنها نماد دهقانانی هستند که زمانی در دوران مائو قهرمانی بودند و حالا که تحت فشار اصلاحات یک اقتصاد پر تب‌وتاب راه خود را گم کرده‌اند، در شهرهای بزرگی چون پکن گرد هم آمده‌اند و تبدیل به سایه‌های خودشان شده‌اند.

مضحک‌ترین و کنایه‌آمیزترین بازنمایی در اثر وانگ، تصویر او از دروازه صلح بهشتی با کاشی‌های لعابدار طلایی‌رنگ سقفش است که مثل ردیف سیگارهای خارجی وارداتی ترسیم شده است. در مقابل، تصویر وفادارانه سان از سقف دروازه، بر شکوه امپریالیستی و سوسیالیستی دلالت دارد که حقیقتا رئیس مائو در طول زندگی خود از آن بهره‌مند بود (Li, 1994: 87-93). نماد سابق موفقیت انقلاب چینی رئیس مائو حالا تبدیل به نمادی برای اقتصاد بازار دنگ شیائوپینگ[۲۵] شده است. ژان بودریار، سقف کنایه‌آمیز وانگ که با سیگارها پوشیده شده است را «احیای تصنعی نظام نشانه‌ها، ماده‌ای منعطف‌تر از معنا» می‌نامد. خرد شدن پرتره رسمی و تحمیلی مائو، جابه‌جاشدگی دهقانان بدقواره، برخورد کنایه‌آمیز با دروازه صلح بهشتی و عدم تعریف شبح‌مانند پیکره‌های پس‌زمینه در نقاشی وانگ، به بیننده اجازه خوانش این عناصر به‌مثابه نشانه‌هایی را می‌دهد که دیگر معانی پیشین را ندارند، نشانه‌هایی که به جای بازتاب یک واقعیت بنیادین، آن را پنهان و منحرف می‌سازند (Baudrillard 1995: 256).

این جستار را با بررسی آثار هنری چند هنرمند آوانگارد مشهور چینی ادامه خواهم داد که در نمایشگاه دانشگاه اورگن به نمایش درآمدند. تابلوی *مجموعه دوم، شماره ۲*[۲۶]، اثر فانگ لیجون[۲۷] (تصویر ۵) یکی از مجموعه نقاشی‌های رنگ و روغنی است که مردانی را با سرهای طاس نشان می‌دهد که تقریبا شبیه به هم هستند و به نوعی شبیه خود هنرمند هستند. این نقاشی خاص، اولین بار روی جلد *مجله یکشنبه نیویورک تایمز* در ۱۹ دسامبر ۱۹۹۳ نمایان شد. وقتی نگاهی به این تصویر انداختم، یکباره مرا به یاد تصاویر سرتراشیده‌های[۲۸] آلمان، انگلیس و امریکا انداخت و از آن منزجر شدم. اما این صرفاً نتیجه «خوانش نادرست» من بر مبنای زمینه شخصیم بود که در اثر سال‌ها زندگی در غرب شکل گرفته بود. با این حال، چهره درهم پیچیده این مرد در حال فریاد دلالت بر چیزی تهدیدآمیز یا دیوانه‌وار، نوعی نشانه جنون دارد. چنین چهره آشفته و مضطربی در شاهکار ادوارد مونک[۲۹]، تابلوی *جیغ* یا تمام آثار فرانسیس بیکن[۳۰] در مجموعهٔ *آتلیه ولاسکز*:

پرترهٔ پاپ معصوم X[۳۱] دیده می‌شود که در اوایل دهه ۱۹۵۰ اجرا شد. اما برخلاف شیوه خشن مونک و بیکن، رویکرد فانگ لیجون به موضوع نسبتا ملایم است: چهره‌های تکراری در پس‌زمینه، بیننده را از تمرکز بر چهرهه مرد در حال زوزه کشیدن منحرف می‌کنند. علاوه بر این، بر خلاف آسمان قرمز مواج در کار مونک یا پس‌زمینه مشکی دلسردکننده در کار بیکن، آسمان آبی لذت‌بخش فانگ با ابرهای نازک و سفید شناور، تهدیدی را نشان نمی‌دهند بلکه در عوض مانند تسکینی برای مخاطب عمل می‌کنند که شاید به واسطه فیگور گریان اصلی مبهوت شده است. سطوح رنگی آبی‌فام، تخت و ساده‌شده در نقاشی فانگ بسیار شبیه سطوح به‌کاررفته در آثار هنرمند بریتانیایی، دیوید هاکنی[۳۲] است (که در اوایل دهه ۱۹۸۰ از چین بازدید کرد)؛ ژست بی‌حرکت انسان‌های فانگ، یادآور سبک هاکنی است. و با این حال در کار فانگ، آرامش سرکوب‌شده در کار هاکنی با یک هیاهوی رام‌شده جایگزین شده است. در تصاویر دیگر این مجموعه (*مجموعه اول* و *مجموعهٔ دوم*)، بیننده با همان مردان طاس اما با حالات متفاوت چهره روبرو می‌شود: برخی پوزخند کنایه‌آمیز می‌زنند، و برخی دیگر نگاهی محتاطانه دارند که در یکی از نقاشی‌های نمایشگاه دانشگاه اورگن نشان داده شده است (تصویر ۶). این چهره‌های به‌ظاهر آرام، تعادلی با چهره‌های دیوانه یا خشم‌آمیز در دیگر آثار فانگ برقرار می‌سازند. در اینجا می‌خواهم از جولین ناث[۳۳] نقل‌قول کنم: «به هر حال، زبان بدن مردان در هیچ یک از این تصاویر سالم و فاقد آسیب نیست، به طوری که در پس هر خنده، خشونت خاصی نهفته است و هر آن می‌تواند فوران کند» (China Avant-Garde [1]: 113). با توجه به این دیدگاه، موضوع حقیقی روایت تصویری فانگ چیزی است که میشل فوکو[۳۴] آن را «دیوانگی و دیوانه... در ابهامشان» می‌نامد: تهدید و تمسخر، نابخردی سرسام‌آور دنیا و تمسخر ناچیز مردان» (Foucault, 1988: 13). به لحاظ فرمی، تصویر مرد طاس در کار فانگ پارودی سنت‌های مدرن یا پست‌مدرن به تصویر درآمده توسط مونک، بیکن و هاکنی است؛ به لحاظ محتوایی، این واکنش هنرمند به وقایع کشور چین است که می‌بایست از دیدگاهی جهانی آن را درک کرد. هنر فانگ در برابر پس‌زمینه آشفته و بی‌وقفه مبارزه قدرت در پایتخت چین، پکن در دوره پس از ۱۹۸۹، که با دستگیری‌ها و خودکشی‌های بسیار زیادی همراه بوده است (Wehfritz, 1995)، بازتاب‌دهنده حالت ناامیدیست که به نظر می‌رسد پس از قتل‌عام میدان تیان‌آن‌من در ۱۹۸۹ بر نسل جوان نفوذ کرده است: ناتوانی اکثریت مردم در تقابل با اقتدار مطلق معدود پیرهای دیوانه در دولت مرکزی است. نقاشی فانگ، درحالی که چین وارد یک دورهٔ به اصطلاح پسا-دنگ می‌شود، بر اساس گفته‌های فوکو، حقیقتا «معاصر با» آن دیوانگی است (Foucault, 1988: 289) که در سرکوب اخیر پکن مشاهده شد.

اما برای تعریف پس‌زمینه سیاسی و اجتماعی هنر آوانگارد چین، نباید در وضعیتی که نسل جوان چین برای بقا تلاش کرده است، اغراق شود. فانگ لیجون در پاسخ به سوال بلاغی خود که «چرا ما نسل گمشده‌ای هستیم؟» ادعا کرد، «این مزخرفی است که توسط دیگران مطرح می‌شود [مثلا چند پیرمرد دیوانه در قدرت]... ما نه از قوانین تحمیل‌شده



تصـــویر ۵. فانگ لیجون، *مجموعه دوم، شـــماره ۲*، رنگ و روغن روی بوم، ۲۰۰ × ۲۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۹۲. تصویر این مرد طاس در حال خمیازه یا زوزه کشیدن، مانند تابلوی جیغ، شاهکار ادوارد مونک دارای ارجاعاتی برگرفته از زندگی شخصی هنرمند است که به گفته فردریک جیمسون دلالت بر ازخودبیگانگی انسان، بی‌هنجاری، تنهایی، گسست اجتماعی و انزوا در دنیایی مدرن دارد.

زندگی از سوی آن‌ها تبعیت می‌کنیم و نه مثل آنها به عنوان کارمند دولت حقوقی دریافت می‌کنیم. اما از گرسنگی نمی‌میریم، پول بیشتری نسبت به آنها داریم، آرام‌تر و شادتر هستیم، و زمان بیشتری برای تفریح یا سفر داریم» (Foucault, 1988: 289). این بیانیه، به‌وضوح ماهیت و سیاست آوانگارد چینی در دهه ۱۹۹۰ را به تصویر می‌کشد. لی شیانتنگ[۳۵]، منتقد برجسته آوانگارد چین به اختصار بیان می‌کند: «آنها در برابر متافیزیک و قهرمان‌پروری، ضد عقل‌گرایی و ضد آرمان‌گرایی هستند. آنها بر کثرت‌گرایی فرهنگی اتفاقی، بی‌هدف و جهان‌شمول تأکید دارند. از این نظر، هنر پس از ۱۹۸۹ نیز دارای [یک] نگرش پست‌مدرن است» (China Avant Garde [1]: 49).

با این حال، هنر آوانگارد معاصر چین اغلب فقط به خاطر تقلید از مدرنیسم منسوخ‌شده غرب طرد می‌شود، تقلیدی که چینی‌ها درصدد آن هستند، به نظر برخی از منتقدان امریکایی- در حالی که آنها چنین سنت دیرینه و قابل‌توجهی برای فعالیت در آن یا تغییر شکلش با هدف خلق چیزی «نو» را دارند- خنده‌دار است. چنین تصورات اشتباهی می‌بایست به مشاهده آوانگارد چینی در بستر پست‌مدرن کمک نمایند. در بهار ۱۹۸۹، زمانی که جنبش دانشجویان چینی طرفدار دموکراسی شکسته شد، تمام دنیا آن را تماشا می‌کرد و به شیوه‌های مختلفی در آن مشارکت داشتند (D. Spence, 1990: 619-747). ما همه در همان دنیای پست‌مدرنی زندگی می‌کنیم که بر طبق توصیف ایهاب حسن[۳۶]، با دنیای مدرن در حمایتش از «مشارکت» نسبت به «دوری‌گزینی» متفاوت است (Docherty, 1993: 151-152). هنر آوانگارد چین مشابه با سیاست چین در وقایع جهانی جدید مشارکت می‌کند. هنرمندان آوانگارد چین در دهه گذشته (۱۹۹۵-۱۹۸۵) به دنبال نوعی «مشارکت» در دنیای هنر پست‌مدرن بوده‌اند؛ اشکال هنری آوانگارد چین، مانند همتایان غربی‌شان، ناگزیر پارودیک هستند.[۳۷]

مرد طاس نقاشی فانگ لیجون را که در حال فریاد زدن است، می‌توان مطالعه پارودیک مونک، بیکن و هاکنی دانست که آثارشان برای نسل جوان هنرمندان چینی به‌خوبی شناخته شده است. نمونه دیگری از این رویکرد پارودیک در کنار آمدن با انواع سنت‌ها، مجموعه *نسل جدید*[۳۸] لیو وی[۳۹] است که در نمایشگاه دانشگاه اورگن به نمایش درآمد. در این مجموعه، آنچه در نگاه اول و بیش از همه توجه بیننده را جلب می‌کند، ژست همیشگی پرتره عظیم رئیس مائو است که اندی وارهول را مجذوب خود کرد (وارهول نیز مانند هاکنی در اواسط دهه ۱۹۸۰ سفری به چین داشت) و این شمایل سیاسی و فرهنگی چینی را بارها سوژه پارودیک خود قرار داد. با این حال، در تصاویر لیو، شمایل مقدس و قدیمی، توسط دو پسر جوان با نگاهی ترسیده که روبروی پرتره نشسته‌اند مورد تعدی قرار گرفته است. از قضا، مائو مثل همیشه خیرخواه و به نظرم در زنانه‌ترین حالت و حتی جوان‌تر از دو پسر پدیدار می‌شود که به خاطر صورت‌ها و دست‌های زمختشان پیرتر از مائو به نظر می‌رسند. این رویکرد در نمایش کودکان خردسال به حالت عصبی، ترسان و سالخورده به بازنمایی‌های لوسین فروید شباهت دارد.

تصویر ۶. فانگ لیجون، مجموعه دوم، شماره ۱، رنگ و روغن روی بوم، ۲۰۰ × ۲۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۹۲. در پیش‌زمینه، همان مرد طاس اکنون با پوزخندی روی صورتش ظاهر می‌شود که بر صورت پیکره‌های مشابهی که پشت سر او ایستاده‌اند تکرار شده است. به نظر می‌رسد دو نفر مرد نیمه‌برهنه دیگر در پس‌زمینه- عبوس و کمی تهدیدآمیز- زیر آسمان آبی در حال راه رفتن در خواب هستند.

این دو پسر که پیش از موقع بزرگ شده‌اند را می‌توان تصویری استعاری از تمام افرادی دانست که تحت لوای مائو، حاکمی که زمانی «لفاظی قدیمی»[۴۰] در چین- آن لفاظی کنفوسیوس‌گرایی و مارکسیسم- را در اختیار داشت، پیشرفت کرده‌اند و رنج کشیده‌اند. جالب اینکه، مائو حتی اکنون در معنای مارکسیستی «شبح»ی است[۴۱] که هنوز زندگی روزمره مردم چین را در تسخیر خود دارد. در تصویر دیگری از مجموعه *نسل* جدید لیو (تصویر ۷)، مائو از چشم‌اندازی پدیدار می‌شود که مستقیماً از نقاشی گرنت وود[۴۲]، با عنوان *شهر سنگی*[۴۳] گرفته شده، و به اصطلاح، مظهر منظره شبانی «تماماً امریکایی» است. ویژگی آشکار اشکال منحنی درختان و تپه‌ها یکسان است؛ سایه‌های درختان روی دامنه همه یکسان هستند. در اینجا تفسیر پارودیک از عکس رایج مائو، منظرهٔ آرمانی و امریکایی گرنت‌وود و شدت ذهنیت چهره‌های انسانی لوسین فروید را می‌بینیم. *دو نقاش مست*[۴۴]، اثر لیو (تصویر ۸) که در نمایشگاه دانشگاه اورگن نیز به نمایش درآمد، شبیه به پایان مضحک مجموعه *نسل جدید* اوست: دو پسر بزرگ شده و به هنرمندان بالغی تبدیل شده‌اند که با نگاه‌های شومی بر چهره‌شان، در حال نوشیدن و سیگار کشیدن در محیطی دنج هستند؛ رئیس مائو در پشت سرشان، در پرتره‌های دوتایی، حیرت‌زده و نگران ظاهر می‌شود (از نگاه بودریار، دوباره این شکلی از وانموده است). لیندا هاچن[۴۵]، پژوهشگر برجسته پست‌مدرنیسم معتقد است: «بنابراین پارودی شکلی از تقلید است، اما تقلیدی که نه‌همیشه به بهای متن تقلیدشده، بلکه با وارونگی کنایه‌آمیز مشخص می‌شود... پارودی در صورت‌بندی دیگر، تکرار با بعد انتقادی است که بیشتر از شباهت، تفاوت را نشان می‌دهد» (Hutcheon, 1985: 6).

یکی از هنرمندان آوانگارد چینی که این وارونگی کنایه‌آمیز را نشان می‌دهد، لیو شیادانگ[۴۶] است. در نگاه اول، نقاشی‌های لیو از فیگورهای انسانی، به‌خصوص از مردان برهنه، یادآور کار فیلیپ پرلستاین[۴۷] است که در آثارش انسان برهنه را در قالب «اشکال جذاب یک کالیدسکوپ» می‌بیند و «استفاده او از موضوع کاملا و در واقع به طور خالصانه‌ای غیراروتیک است» (Lucie-Smith, 1994: 203-205). از یک لحاظ، لیو «ثبت بی‌طرفانه بدن انسان» را مطرح می‌کند که بیشتر از طریق چیدمان در استودیو شکل گرفته است (Piper, 1994: 500)؛ اما اگر لیو را با هنرمند سوپر-رئالیست[۴۸] امریکایی مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که میان این دو هنرمند، تفاوت بیشتری تا شباهت وجود دارد. مردان برهنه لیو، در وضعیت زندگی روزمره مانند در *طلوع آفتاب*[۴۹] و *حمام سرد*[۵۰] تصویر شده‌اند. در سمت چپ نقاشی، مردی نزدیک درب حمامی تاریک ایستاده و خیسی حوله‌اش را می‌فشرد، در حالی که مرد دیگری لباس‌های خود را از تن درمی‌آورد و به فرد همراه خود در حمام نگاهی می‌اندازد. شاید این تصویر از مردان برهنه در حال حمام کردن را با *مردان در حال حمام کردن*[۵۱] (۱۹۰۸ -۱۹۰۷) از مونک مقایسه کنیم. بنا به گفته پاتریشیا برمن[۵۲]، به طور کلی سوژه مردان در حال حمام کردن و حمام عمومی موضوع جدیدی برای هنرمندان کشورهای اسکاندیناوی در «سال‌های پس از پایان قرن» بود که در آن زمان تصاویر جذاب از زنان با بازنمایی مردان قوی، سالم و بالغ به‌مثابه تجسم طبیعت جایگزین شده بود» (Berman, 1993: 71). با این حال، بدن مرد در کارهای لیو از مردان در حال حمام کردن، در بیشتر موارد نحیف و شکننده تصویر می‌شود. تصویر مرد قوی، بالغ و «ورزشکار مذکر» در مقام تجسم ایده‌آل غربی پس‌وپیش شده است. بدن‌های ضعیف و نابالغ به‌خصوص در تابلوی *در طلوع آفتاب*، گفتمان متفاوتی درباره بدن مردانه نشان می‌دهد. در مورد *حمام سرد*، به نظر می‌رسد بدن‌های کج دو مرد جوان به واسطهٔ محیط حمامی سرد و تاریک که نشان‌دهنده محیط کار یا زندگی نفرت‌انگیزی است سرکوب شده‌اند. در واقع، این نقاشی درست پس از قتل‌عام میدان تیان‌آن‌من در ۴ ژوئیه ۱۹۸۹ اجرا شد. یکی از خوانش‌های این تصویر، مستلزم رمزگشایی از برخی جزئیات محوری

مثل مایع قرمز خون‌مانندی است که از شیر آب می‌ریزد، و به نظر می‌رسد سوگواری برای مرده و مرثیه‌ای برای هدفی ازدست‌رفته است. یا، به نقل از سخنان صاحب‌نظر امریکایی در نمایشگاه دانشگاه اورگن، «هنرمندان، در شوکی ناگهانی، متوجه ناتوانی خود در برابر سیاست واقعی شدند» (Chronicle of Higher Education, 1996).

شاید مقایسه *حمام سرد* لیو شیادانگ با نقاشی *خواهران*[۵۳] اثر اریک فیشل[۵۴]، یکی از هنرمندان معاصر امریکایی جذاب‌تر باشد. موضوع فیشل شبیه به موضوع لیو است، اما همه چیز برعکس است: یک حمام گرم و آفتابی با پنجره بازی که از طریق آن گیاهان سبز و یک آسمان کوچک آبی دیده می‌شود؛ دو فیگور زن برهنه که قوی‌هیکل و اروتیک هستند (به‌خصوص فیگور سمت راستی)؛ امکانات دلپذیرتر و پیشرفته حمام؛ و مهم‌تر از همه، کنایه اروتیک فیگور زن در پیش‌زمینه، سمت چپ که «تمایل فیشل برای ایجاد اخلال» را نشان می‌دهد (Lucie-Smith, 1994: 221). نقاشی فیشل مربوط به ۱۹۸۳ است، در حالی که نقاشی لیو، کمی بعدتر در ۱۹۸۹ تکمیل شد. این دو هنرمند ممکن است از کار یکدیگر اطلاع داشته باشند یا نداشته باشند، اما هر دو در قالب چارچوب به‌اصطلاح رئالیسم پست‌مدرن عمل می‌کنند.

همانطور که ژان فرانسوا لیوتار[۵۵] بیان کرده است، «رئالیسم، که تنها تعریفش این است که درصدد اجتناب از مسئله واقعیت دخیل در آن نوع هنر است، همیشه در جایی بین آکادمیک‌گرایی و کیچ قرار

تصویر ۷. لیو وی، *نسل جدید*، رنگ و روغن روی بوم، ۸۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۹۱. دو نوزاد بیش از حد رشدکرده در مقابل پرتره رئیس مائو با ژست همیشگی نشسته‌اند و در یک منظره ایده‌آل، مخصوص آثار هنرمند امریکایی، گرنت وود (به‌ویژه دامنه کوه در سمت راست) واقع شده است.

تصویر ۸. لیو وی، دو نقاش مَست، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۹۱. به نظر می‌رسد آن دو برادر تصویرشده در مقابل پرتره رئیس مائو در مجموعه نسل جدید، بزرگ شده و تبدیل به هنرمندانی شده‌اند که در پی سبک زندگی بوهمی هستند و جای تعجب نیست که این باعث ناراحتی رئیس مائو شده است و چهره‌های دوتایی‌اش از بالا به این دو پسر ولخرج دهن‌کجی می‌کند.

می‌گیرد» (Lyotard, 1984: 75). علاوه بر این، او دو نوع رئالیسم را طبقه‌بندی کرده است:

۱) وقتی قدرت نام یک حزب را به خود می‌گیرد، رئالیسم و مکمل نئوکلاسیک‌اش بر آوانگارد تجربی از طریق وصله چسبانی و ممانعت از آن پیروز می‌شوند- این امر که از طریق تصاویر «صحیح»، روایت‌های «صحیح»، و اشکال «صحیح» که حزب خواهان آنهاست، آنها را انتخاب و منتشر می‌کند، به دست می‌آید- می‌تواند جماعتی را بیابد که خواستار آن به منزله درمانی مناسب برای تجربه عمومی اضطراب و افسردگی باشند...

۲)وقتی قدرت متعلق به سرمایه است و نه یک حزب، راهکار «ترانس-آوانگارد بودن» یا «پست‌مدرن» (به تعبیر جنکس) ثابت می‌کند که از راهکار ضد-مدرن سازگارتر است. گزیده‌گرایی[۵۶]، درجه صفر فرهنگ عمومی معاصر است: کسی که موسیقی رگه[۵۷] گوش می‌کند، فیلم وسترن تماشا می‌کند، برای نهار غذای مک‌دونالد و برای شام غذاهای محلی می‌خورد، در توکیو عطر پاریسی استفاده می‌کند و در هنگ‌کنگ لباس‌هایی «به سبک رترو»[۵۸] می‌پوشد؛ دانش، موضوعی برای بازی‌های تلویزیونی است؛ یافتن مخاطب برای آثار التقاطی آسان است. هنر با تبدیل شدن به کیچ، به هرج‌ومرجی دامن می‌زند که بر ذائقه حامیان حکمفرمایی می‌کند. هنرمندان، گالری‌داران، منتقدان و عموم مردم با هم در «هرچه بادا باد» غوطه‌ور می‌شوند و دوران، دوران سستی است. اما این رئالیسم «هرچه بادا باد»، در واقع رئالیسمی مربوط به پول است.

در نبود معیارهای زیبایی‌شناسانه، ارزیابی سود آثار هنری بر مبنای منافع به‌دست‌آمده، پذیرفتنی و مفید باقی می‌ماند. چنین رئالیسمی تمامی گرایشات را دربرمی‌گیرد، همان‌طور که سرمایه، تمامی «نیازها» را مرتفع می‌سازد؛ به شرطی که گرایشات و نیازها قدرت خرید داشته باشند. در نتیجه برای دائقه، زمانی که کسی نظریه‌پردازی می‌کند یا خود را سرگرم کاری می‌کند، نیازی به ظرافت‌داشتن نیست (همان: ۷۶).

به نظر من، مورد اولی به رئالیسم سوسیالیستی ارجاع دارد و دومی صرفا به معنای هنر رئالیستی در جهان سرمایه‌داری است. هر یک «در نظر دارند از مسئله واقعیت دخیل در موضوع هنر که نمونه آن در کار لیو و فیشل نشان داده شد، اجتناب کنند».

از این لحاظ، دو نوع موتیف «کیچ» (سوسیالیستی و سرمایه‌داری) در نقاشی‌های لیو و فیشل وجود دارد. این موتیف در *حمام سرد* لیو، حوله‌ای است که مرد جوان لاغراندام در حالی که سرش پایین است نگه داشته و صندل پلاستیکی مشکی ارزانی است که مرد دیگری که لباس‌های خود ر از تن در می‌آورد پوشیده است. هر دو موتیف، نشان‌دهنده احساس «تجربه عمومی اضطراب و افسردگی» است، زیرا هر دو موتیف، حاکی از شرایط کاری رنج‌آور و همچنین فقر شدید است و هر دو برای طبقه کارگر در یک کشور سوسیالیستی بسیار آشنا هستند (حمام کثیف این تصویر مرا یاد حمامی انداخت که با بسیاری افراد دیگر، زمانی که در دوران انقلاب فرهنگی، کارگر کارخانه لاستیک بودم، از آن استفاده می‌کردم). بدون توجه به جزئیات خونی که می‌ریزد، بیننده‌ای (از چین سوسیالیستی) ممکن است به خوبی از شرایط عمومی کار و زندگی اسفناک آگاه باشد اما نه از رویدادی خاص مثل قتل‌عام میدان تیان‌آن‌من. از این رو شاید او با لیوتار موافق نباشد که رئالیسم پست‌مدرن (یا به تعبیر منتقدان هنری چینی، رئالیسم بدبینانه) بر آن است تا «از مسئله واقعیت دخیل در آن نوع هنر اجتناب کند»؛ زیرا به عقیده من چنین جزئیاتی بیشتر نمادین است تا واقع‌گرایانه.

به اعتقاد من، لیو قصد داشت از واقعیت برانگیزاننده اجتناب کند؛ اما در عین حال، تلاش او بر «مطرح‌کردن امری غیرقابل‌ارائه در خود بازنمایی» (همان: ۸۱)- ویژگی بارز هنر و ادبیات «پست‌مدرن» در نگاه لیوتار- بود. مسئله «غیرقابل‌ارائه» در *حمام سرد* لیو، خشونت وحشیانه‌ای است که دولت پکن برای برخورد شدید با جنبش طرفدار دموکرسی به کار گرفت. جوانان فعال در آن جنبش اکنون مورد ظلمی بی‌رحمانه قرار می‌گیرند و آن را در تابلوی *مردان در حال حمام کردن* می‌بینیم که تقلیدی چینی از اثر مونک است. اگر مونک «فعالیت حمام کردن مدرن را تبدیل به حوزه یک رسم ورزشی بی‌زمان کرد» که این امر در تصویرسازی او از بدن مردانه قوی نمایان است (Berman, 1993: 81)، لیو شیادانگ دستورکار متفاوتی را هدف قرار داد: بدن لاغر و غیرمردانه در تصویر او، بیانگر ناتوانی نسل جوان در مقابل نیروهای ارتش یک رژیم ظالم است.

حال آنکه در *خواهران* فیشل، فیگور زن، حوله سفید را در حالی که سرش رو به بالاست، بین پاهای خود نگه داشته است؛ این خود به ژست اروتیک او می‌افزاید؛ کفش‌های پاشنه‌بلند شیک و مشکی‌رنگ فیگور سمت راست، همراه با حوله سفید، قطعا ابژه‌های فتیشی برای نگاه خیره

تصویر ۹. چن ونجی، *دیوار روی دیوار*، رنگ و روغن روی بوم، ۳۷ × ۵۰ سانتی‌متر، ۱۹۹۰. در این اثر، دیوار بزرگ چین، نماد ابدی تاریخ، فرهنگ و سنت چینی تحت موشکافی هنرمند است و آن را مورد حمله قرار داده است. سطل زباله متداول- همان نوعی که تقریباً در تمام دفاتر چین استفاده می‌شود- نشان‌دهنده رنجش از کل نظامی است که بسیاری از چینی‌ها را شکست داده است. این نقاشی به لحاظ سبک دقیق و واضحش، شباهت‌هایی به *کلاژ حمام #۳*، اثر هنرمند پاپ امریکایی، تام وسلمان دارد که در ۱۹۶۳ آن را اجرا کرد.

مردانه- کیچ وابسته به سرمایه‌داری هستند. هنرمند رئالیست امریکایی جنجال‌برانگیز، خود می‌گوید:

معتقدم نقطه‌عطف کارم، احساس خام‌دستی و خودآگاهی است که فرد در مواجهه با رویدادهای احساسی عمیق زندگی‌اش تجربه می‌کند. این تجربیات، مثل مرگ یا فقدان یا تمایلات جنسی، نمی‌توانند مورد حمایت آن سبک زندگی باشند که سخت به دنبال انکار ارزشمندی آنها بوده است، و فرهنگی که بافت آن آنقدر فرسوده است که مراسم عمومی و نمادهای مربوطه، به پوشش کافی تمایل ندارند. شخص واقعا نمی‌داند چطور رفتار کند! هر رویداد تازه یک بحران است، و هر بحران یک مواجهه است که ما را مملو از همان اضطرابی می‌کند که در خواب خود را برهنه میان جمع می‌بینیم(Lucie-Smith, 1995: 225) .

از این منظر، وقاحت ناشیانه برهنه‌های فیشل که در نور زیاد قرار دارند به طور غیرمنصفانه‌ای با تمایلات جنسی محروم‌مانده (یا ناتوانی سیاسی) مردان برهنه لیو در تضاد است.

با این حال رئالیسم پست‌مدرن یا رئالیسم بدبینانه، با هیچ نوع رئالیسم پیشینی در هنر که دغدغه مسائل اجتماعی را داشت، ارتباطی ندارد. همان‌طور که لیوتار معتقد است: «سالن‌ها و آکادمی‌ها، زمانی که بورژوازی در تاریخ پایه‌ریزی می‌شد، قادر بودند تحت پوشش رئالیسم، در جایگاه پاکسازی[۵۹] عمل کنند و برای هدایت خوب تجسمی و ادبی جوایزی اعطا کنند. اما سرمایه‌داری ذاتا قدرت تحقق‌بخشی به اشیای آشنا، نقش‌های اجتماعی و نهادها را تا حدی دارد که بازنمایی‌های به‌اصطلاح رئالیستی، دیگر نمی‌توانند واقعیت را به جز نوستالژی یا تمسخر- به‌مثابه فرصتی برای رنج به جای رضایت- تداعی کنند» (Lyotard, 1984: 73-74). این امر در کار فیشل، صرفاً به شکل تمسخر تأسف‌انگیز طبقه متوسط معاصر و مرفه جامعه امریکایی و همان «تمایل برای ایجاد اخلال» در آن جامعه دیده می‌شود (Lucie-Smith, 1994: 221)، درحالی‌که در مورد لیو، ناتوانی، نوستالژی،

تمسخر، اضطراب و افسردگی ظاهرا همه با هم در «ثبت بی‌طرفانه بدن انسان» درمی‌آمیزند.

آشکار است که جنون، نوستالژی، و تمسخر در کار فانگ لیجون، لیو وی و لیو شیادانگ، آنها را تبدیل به هنرمندان برجسته آوانگارد چینی می‌گرداند که به رئالیسم پست‌مدرن گرایش دارند؛ یا به بیان شیانتنگ، رئالیسم بدبینانه و پاپ سیاسی در نقاشی معاصر چین پس از قتل‌عام میدان تیان‌آن‌من در ۱۹۸۹ غالب شده‌اند (China Avant-Garde [1]: 48-49).

هنرمندان در تبعید: هویت، نوستالژی، و کنایه

علاوه بر این گروه بزرگ نقاشان آوانگارد چینی که شاید رئالیست‌های پست‌مدرن خوانده شوند، و آثارشان از طریق نمایشگاه «هنر جدید در چین، پس از ۱۹۸۹» نمایش داده شد، دیگر هنرمندان چینی در خارج از کشور ظهور کردند. بیشتر این هنرمندان «در تبعید»، در اروپا، با اشکال متفاوت زبان، ایده‌ها و رسانه‌ها در آثارشان تجربیاتی داشته‌اند. هوآنگ یونگ‌پینگ[۶۰] که اکنون در پاریس زندگی می‌کند، چهره‌ای پیشرو در این گروه است.

در اوایل دهه ۱۹۸۰، در مقام یکی از ویراستاران بین‌المللی *لئوناردو* در چین، این فرصت را داشتم تا با هوآنگ درباره چاپ اثرش *صحبتی* داشته باشم (Yongping, 1985: 91-92)؛ یک دهه بعد، او تبدیل به یکی از هنرمندان برجسته آوانگارد چینی در تبعید، در اروپا شد. هوآنگ یونگ‌پینگ، یکی از تجربی‌ترین و پست‌مدرن‌ترین هنرمندان چین در اواسط و اواخر دهه ۱۹۸۰ نیز بود؛ او در این زمان نمایشگاه‌های متعددی مانند نمایشگاه شیامن دادا[۶۱] در ۱۹۸۶، هپنینگ‌های شیامن در ۱۹۸۷، و رویدادهای فوجو[۶۲] در ۱۹۸۸ را برگزار کرد که نقاط عطف مهمی در تاریخ آوانگارد چینی هستند. هوآنگ یونگ‌پینگ، با الهام از نوشته‌های فلسفی لودویگ ویتگنشتاین[۶۳]، میشل فوکو و ژاک دریدا[۶۴] که در اواسط دهه ۱۹۸۰ به زبان چینی ترجمه شده بودند، «ایده هنر غیراکسپرسیونیستی را بسط داد تا خود را در برابر برتری شیوه «بیان فردی» قرار دهد که در آن زمان در دنیای هنر چین متداول بود» (China Avant-Garde [1]: 133). یکی از کارهای هوآنگ مربوط به سال ۱۹۸۷ با عنوان *تاریخ نقاشی چینی و تاریخچه مختصر نقاشی مدرن پس از دو دقیقه در ماشین شستشو*[۶۵]، را پیدا کردم که به‌ویژه پست‌مدرن یا دادائیستی بود. ایده این چیدمان در ارتباط با «تردیدهای هنرمند دربارهٔ یک فرهنگ «دیرینه» و «تمایل او به ایجاد پیوند بین فرهنگ شرقی و غربی» است (همان).

قبل از پرداختن به موضوع «پیوند بین فرهنگ شرقی و غربی» در چیدمان هوآنگ، می‌خواهم بر اهمیت گرایش دادائیستی هوآنگ در تحقیر، تمسخر و حتی سواستفاده از تمام چیزهای مربوط به گذشته و قراردادهای اجتماعی تأکید کنم. هوآنگ در همان اوایل ۱۹۸۳، نقاشی *کومه علف خشک*[۶۶] را به نمایش گذاشت که تقلیدی از *Les Foins*، اثر نقاش آکادمیک فرانسوی، ژول باستین-لپاژ[۶۷] (۱۸۸۴-۱۸۴۸) بود. *Les Foins* باستین-لپاژ یکی از محبوب‌ترین نقاشی‌ها در نمایشگاهی از هنر فرانسوی قرن نوزدهم بود که درگالری ملی پکن در ۱۹۷۸ برگزار شد و توسط هنرمندان و بازدیدکنندگان بسیار مورد تقلید قرار گرفت.

در نسخه پارودیک هوآنگ از *Les Foins* متعلق به ۱۹۸۳، تمسخر کنایه‌آمیزی که مشخصه رئالیسم بدبینانه آوانگارد چینی امروز است را از قبل حس می‌کنیم. برای هوآنگ، حتی هنر آکادمیک فرانسه در قرن نوزدهم که به تازگی از طریق برنامه‌های به‌اصطلاح «تبادل فرهنگی» دولت در دسترس مخاطبان قرار گرفته بود، به اندازه بار سنت چینی غیرقابل‌تحمل بود. اگرچه باستین-لپاژ استاد پایین‌رتبه‌ای در سنت آکادمیک فرانسه است، تابلوی *Les Foins* او که زن و شوهر کشاورز خسته‌ای را نشسته روی یونجه نشان می‌دهد، برای هنرمندان چینی آموزش‌دیده در رئالیسم سوسیالیستی و مقید به آن- که مستلزم بازنمایی‌های ستودنی از دهقانان با لبخندهایی بزرگ تحت لوای رئیس مائو بود (همان‌طور که در کار سان زیکسی، در *مقابل دروازه صلح بهشتی* نمایش داده شده است و در این مقاله پیش‌تر درباره آن بحث شد)- در تضاد کنایه‌آمیز با بدبختی و فقر زندگی روزمره آنها، جذاب بود. اما به نظر می‌رسد رئالیسم احساساتی تازه‌وارد آکادمی‌ها و سالن‌های فرانسوی قرن نوزدهم که به‌گفته لیوتار «می‌توانستند در جایگاه پالایش عمل کنند و برای هدایت خوب تجسمی و ادبی جوایزی اعطا کنند»، مورد خشم هوآنگ قرار گرفته است. او این ژانر «پاکسازی» به‌نمایش‌درآمده در *Les Foins* را با پوشاندن چهره ساده‌لوحانه زن دهقان جوان با یک سر گچی شکسته که حرکتی دادائیستی محسوب می‌شد، به سخره گرفت.

تصویر ۱۰. کیو پینگ، درب چینی، چیدمان، ۴۰۰ ×۳۵۰ ×۶۰۰ سانتی‌متر، ۱۹۹۱. همان‌طور که هنرمند بیان کرده است، درب نماد میراث فرهنگی او و قدرت امپراتوری یا پدرسالارانه است که ظاهرا هنوز در جامعه چینی امروز فعال هستند. هنرمند خود را در میان درب‌های مختلفی قرار می‌دهد که شاید بر نیاز او به محافظت به عنوان هنرمندی «در تبعید» دلالت دارد.

این کنایه در تابلوی *پس از دو دقیقه در ماشین شستشوی* هوآنگ مخرب‌تر می‌شود. دو کتاب *تاریخ نقاشی چین*[۶۸] و *تاریخ مختصر نقاشی مدرن*[۶۹] نوشتهٔ هربرت رید[۷۰] (با ترجمهٔ چینی)، «پیوند بین فرهنگ شرقی و غربی» را پس از شستشوی کتاب‌ها و تبدیل به «مخلوط حاصله از خمیر کاغذ» نشان می‌دهد (همان). طنزی که در اینجا وجود دارد و من آن را چنین دریافته‌ام، در این نکته است که این دو فرهنگ قبل از پیوند با یکدیگر، نابود شده‌اند. هدف هنرمند، پیوند دادن نیست، بلکه تخریب هردوی آنهاست؛ هدف از این ویرانی، تخریب هر آن چیزی است که از نگاه ییتس، «کتاب‌های قدیمی» را تشکیل می‌دهد (Yeats, 1939: 182)- و آن، کتاب‌هایی است که پیرمردها را دیوانه می‌کند و انتخاب جوانان، نادیده گرفتن آنهاست. از این رو «ارتباط بین فرهنگ شرقی و غربی» با تلاش هنرمند در سنت‌شکنی، چه شرقی چه غربی به‌وضوح نشان داده شده است؛ یقینا در این تلاش یا گرایش، هنرمندان معاصر غربی مثل جولین اوپی[۷۱] بریتانیایی سهمی دارند.

جولین اوپی در ۱۹۸۳ (چهار سال قبل از چیدمان *پس از دو دقیقه* هوآهنگ در ۱۹۸۷)، نقاشی خود، *Eat Dirt, Art History* را به صورت بازتولیدهای دستی از روی برخی شاهکارهای تاریخ هنر آفرید؛ این آثار هنری معروف، همانند صفحاتی پاره‌شده از کتاب‌های قدیمی منسوب به ییتس، و همچنین به‌مثابه هدف ماشین شستشوی هوآنگ یا پاکسازی پنداشته می‌شدند. مارکو لیوینگستون[۷۲] در مورد نقاشی اوپی می‌گوید: «انگار سنگینی گذشته آن‌قدر غیرقابل‌تحمل شده بود که هنرمند می‌توانست آزادی خود را با از بین بردن تمام آثار پیش از خود یا با پذیرش اتفاقی آن مثل ماده اولیه‌ای برای اثر خود ابراز کند» (Livingstone, 1990: 236).

یکی دیگر از هنرمندان چینی، چن ونجی[۷۳]، با درک آن نوع «اضطراب تأثیرگذاری» تعریف‌شده توسط هارولد بلوم (Bloom, 1975: 6) *دیوار روی دیوار* را در ۱۹۹۰ نقاشی کرد (تصویر ۹). در این تصویر، دیوار بزرگ مثل عکس سیاه‌وسفیدی روی یکی از صفحات «کتاب‌های قدیمی» چاپ شده است؛ بخشی از صفحه از دیوار قرمز آجری که به آن چسبیده است، کنده شده و داخل یک سطل زباله از همان نوعی است که تقریباً در تمام دفاتر چین استفاده می‌شود. نقاشی چن مثل *کلاژ حمام#۳* در ۱۹۶۳، اثر تام وسلمان، هنرمند پاپ امریکایی، دقیق، روشن و واضح است. حتی پیام منتقل‌شده در هر دو کار- تمسخر فرهنگ گذشته دور یا نزدیک خود هنرمند- تقریباً یکی هستند. این فرهنگ در کار چن، با تصویر جدلی دیوار بزرگ نشان داده شده است: از یک طرف، فراگیرترین و قدرتمندترین نماد سنت چینی، چه به لحاظ سیاسی، چه اجتماعی، و فرهنگی است؛ از طرف دیگر، یک نظام دفاعی جامع و محصور را نشان می‌دهد. فرهنگ، در کار وسلمان، مانند کار اندی وارهول در قالب تصاویر تبلیغاتی براق کیچ در سرمایه‌داری متأخر نشان داده شده است و فردریک جیمسون آن را «نوع جدیدی از صراحت و فاقدعمق‌بودگی، نوع جدیدی از سطحی‌نگری به معنی واقعی کلمه، شاید برترین ویژگی رسمی تمام پست‌مدرنیسم‌ها» می‌نامد (Jameson, 1993: 3). باز هم نقاشی چن، تقلیدی از کار وسلمان، هم در شکل و هم در محتواست: طرح آبی تیره او روی قرمز، واژگونی رنگ‌های قرمز روی آبی در کار وسلمان است؛ دیوار بزرگ مقدس در تضاد با زن برهنه کفرآمیزیست که در حال حمام کردن است. و سطل زباله، پست‌مدرن‌ترین یا کیچ‌ترین موتیف در هر دو اثر دیده می‌شود.

برخلاف هوآنگ یونگ‌پینگ در پاریس، که موضع دادائیستی سفت و سختی نسبت به سنت دارد، دو هنرمند زن چینی از برلین ادعا دارند هنرشان ریشه در سنت کلاسیک چینی دارد. یکی از آنها، کیو پینگ[۷۴] است و چیدمان *درب چینی*[۷۵] او (تصویر ۱۰)، هویت‌اش را در مقام یک هنرمند آوانگارد چینی در تبعید تأیید می‌کند. او می‌گوید:

وقتی شروع به ساختن درب چینی کردم، یکباره جنبه‌های ناخودآگاه کودکی‌ام را درک کردم: درب خانه پدری‌ام، دو پایه فلزی داشت که به زبان چینی به آنها «کلون گل‌میخ‌دار» می‌گفتند. اغلب با آنها بازی می‌کردم. درب چینی من، شامل دو درب دوتایی است که پشت سرهم قرار گرفته‌اند. درب اولی، نسخه کپی دروازه ورودی بزرگ مجموعه کاخ امپراتوری پکن است. این درب، نماد قدرت امپراتوری است. ۸۱ «کلون گل‌میخ‌دار» روی هر لنگه، نشان‌دهنده تعداد زنان امپراتور است. پس از عبور از درب امپراتور، به اتاق تاریکی وارد می‌شوید و در مقابل درب دومی، یک [درب] چینی معمولی می‌ایستید که تنها دو «کلون گل‌میخ‌دار» دارد که به شیوه‌ای پرزحمت و عجیب از طریق یک زنجیر به هم متصل هستند. زنان چینی، مثل گل‌میخی روی درب‌ها هستند. آنها ریشه در سنت دارند. آنها نمی‌توانند جابه‌جا شوند (China Avant Garde [1]: 260)

صداقتی که در این بیانیه احساس می‌شود، کاملاً تأثیرگذار است و می‌بینیم که هنرمند خود را در مرکز چیدمان مضاعفش *درب چینی* قرار داده است؛ تصویر بیرون‌زده او موتیفی تعیین‌کننده در این چیدمان است. خوانش اولیه من از این چیدمان کاملاً بر مبنای گفته‌های او- متنی که درک من از این کار را شکل می‌دهد (یا محدود می‌سازد)- بود. این یک هنرمند زن چینی است که بدنش توسط دو درب، یکی درب امپراتوری و دیگر درب خانه پدری، محصور شده است. او نه تمایل و نه قصد به زحمت افتادن برای «خروج» از این حصار سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را ندارد. به بیان دیگر، هویت چینی او برای کار و زندگی‌اش اجتناب‌ناپذیر است و مهم نیست که این قدرت امپراتوری یا داخلی (یا پدرسالاری) چقدر ستمگر باشد. تصویر هنرمند، محاط در چنین چارچوب سیاسی و اجتماعی، ترسو و قانع است؛ لباس‌های ساده‌اش، پذیرش او نسب به ارزش‌های اخلاقی کنفوسیوس را نشان می‌دهد که اخیرا مورد حمایت رئیس جمهور چین، جیانگ زمین[۷۶] قرار گرفته است.[۷۷]

با این حال، کیو پینگ هنرمندی چینی است که به اروپا نقل‌مکان کرده یا «آواره شده است». *درب چینی* او به جای واقعیت، یک «نوستالژی» پست‌مدرن است. نوستالژی او میان مردم آواره این جهان غیرمنتظره کاملاً رایج است. درست مثل «غریبه‌ای در سرزمینی غریب» از عهد کتاب‌مقدس (Life Application Bible, 1989: Exodus 2:22, 111)

ژولیا کریستوا[۷۸] در *غریبه با خودمان*[۷۹]، انسان آواره یا بیگانه را توصیف کرده است که از چنین نوستالژی (چه پست‌مدرن، چه بزرگ و حماسی)، به‌مثابه عاشق غمگینی در فضایی ناپدیدشده یا کسی که «این وابستگی به فضای ازدست‌رفته را زیست می‌کند» رنج می‌برد (Kristeva, 1991: 9). او همچنین اشاره می‌کند که این افراد «لزوماً

محکوم به شکست نیستند، آنها اغلب بهترین کنایه‌پردازان می‌شوند» (همان: ۱۰). معتقدم درب چینی اثر کیو پینگ، او را به عنوان یکی از بهترین کنایه‌پردازان به معنای موردنظر کریستوا نشان می‌دهد. قدرت پدرسالاری سنتی که از طریق این دو درب سترگ نشان داده شده (درب پادشاهی و درب خانگی) احتمالا برای هر کسی به‌ویژه زنان سرکوبگر باشد. اما همان‌طور که هارولد بلوم نیز شخصیت پیچیده شاه‌لیر در نمایشنامهٔ شکسپیر را تحلیل کرده است،

پادشاه پیر و گیج، موضع خود را به نمایندگی از طرف طبیعت- طبیعت کاملا متفاوتی نسبت به آنچه که ادموند پوچ‌گرا، الهه می‌نامد- مشخص می‌کند. امتناع از لیر، گزینه‌ای زیبایی‌شناسانه نیست، هرقدر هم که کسی در مقابل افراط‌کاری‌ها و قدرت عجیب او ورزیده باشد... اگر ماهیت انسانی را بخواهیم که خود را در دام نمی‌اندازد، به قدرت لیر، هرقدر ناقص، و هرقدر لطمه‌دیده قدرت آسیب‌رسانش برمی‌گردیم. لیر نمی‌تواند خود یا ما را التیام بخشد، و نمی‌تواند کوردلیا را نجات دهد (Bloom, 1994: 68).

از *درب چینی* فوق‌العاده کنایه‌آمیز کیو پینگ، این معانی را برداشت می کنم. ما همه برای محافظت یا صرفا برای هویت ملی به قدرتی رو می‌آوریم، با اینکه ممکن است به طرز تأسف‌باری ما را ناامید کند.

یکی دیگر از هنرمندان زن چینی فعال در برلین، کین یوفن[۸۰] است که همان‌طور که در *رویداد-نقاشی*[۸۱] خود نشان داده، بدنش در تعامل با رسانه‌اش (کاغذ سنتی چینی، رنگدانه و قلم‌مو) است. در این اثر، هنرمند زن چینی برهنه، از نگاه مخاطبانی که شیفته ارزش‌های اخلاقی کنفوسیوسی هستند، «جسورانه» یا توهین‌آمیز قلمداد می‌شود. مقایسه *رویداد-نقاشی* کین یوفن با عکس معروف هانس ناموث[۸۲]، جکسون *پالاک در حال کار*[۸۳]، معنایی را می‌افزاید: تصویر بدن برهنه و ظریف هنرمند زن چینی، تمسخر پارودیک جکسون پالاک، هنرمند مرد امریکایی ملبس و پرتوانیست که به بیان میچل[۸۴] نشان‌دهندهٔ «اسطوره مردسالار[۸۵]، هنرمند اکسپرسیونیستی است که فتیش‌های شخصی‌اش تبدیل به توتم‌های عمومی می‌شوند» (Mitchell, 1994: 278). با این حال، کین یوفن، مانند کیو پینگ، زنانگی خود را در مقام یک هنرمند زن حفظ می‌کند؛ در این اثر، «دامنه عناصر به‌کاررفته: کاغذ برنج، کلاه حصیری، چوب لباسی، لباس، دکمه، تخم و شاخه کوچک، در ارتباط با برداشت‌هایی از نقش او به عنوان یک زن و نیز زمینه فرهنگی‌اش است» (China Avant-Garde [1]: 256). با این حال، دو هنرمند زن چینی در آثارشان در قالب یک نشانه متعارض ظاهر می‌شوند: محافظت در برابر قدرت پدرسالاری و حمله بر آن اقتدار.همان‌طور که در تصویر پارودیک فانگ لیجون از فیگور پدر در *مجموعه اول، شماره ۲* مشاهده می‌کنیم، آن اقتدار پدرسالارانه هنوز در سیاست و جامعه امروز چین پابرجاست. این چهره با نگاهی خشم‌آلود، شانه مرد جوان نسبتاً خجالتی و طاسی را در جلو تصویر تماشا می‌کند. پشت این شخصیت پدر، تصویر شعاری سنت چینی- شیر سنگی بالای نرده پل است. به نظر می‌رسد کشور با محوشدن دنگ شیائوپینگ، رهبر انقلابی ارشد از صحنه سیاسی چین، به قول ویلیام سفایر[۸۶]، «تمام نشانه هایی که بیانگر در آستانه تحولی بزرگ بودن است را نشان می‌دهد» (Safire, 1995). و به نظر می‌رسد تغییر قابل‌توجهی در نظام یا ساختار اجتماعی، حتی در چشمان هنرمند وجود ندارد. با این حال، در هنر، «عظمت پدرسالارانه»[۸۷] شکسپیری نادیده گرفته می‌شود و یا به چالش کشیده می‌شود، همان‌گونه که با تلاش مشتاقانه نسل جدید برای مشارکت در یک فرهنگ هنری جهانی نشان داده شده است. آن‌طور که در این مطالعه بیان شد، میان هنر معاصر چین و نظریه و تجربه پست‌مدرنیستی غرب، ارتباطی بینامتنی وجود دارد. (یک جنبه از آن توسط نورمن برایسون[۸۸] چنین خلاصه می‌شود: «معنای یک نقاشی همیشه نقاشی دیگری است» (Bryson, 1990: xix)). هنر آوانگارد چینی را می‌توان تحت آنچه جیمسون «هنر پست‌مدرن سیاسی» می‌نامد (Jameson, 1993: 65)- از این لحاظ که این هنر، «ترس واقعی و اضطراب روان‌رنجورانه» را، درست مانند هر نوع هنر دیگری در این دنیای دیوانه و ویران بیان می‌کند- پنداشت.

پی‌نوشت

1. Oregon
2. Eugene

۳. نمایشگاه‌های متعددی از هنر آوانگارد چینی در اروپا در چند سال گذشته برگزار شده است. نگاه کنید به:

China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture, exh. cat. (London: Oxford Univ. Press, 1993).

این کاتالوگ در سه نسخه چینی، آلمانی و انگلیسی منتشر شد.

4. Shanghai Ink
5. Arizona
6. Tucson
7. Tiananmen
8. Andy Warhol
9. Li Shan
10. The Rouge Series, No. 22
11. Georgia O'Keefe

۱۲ . در خاطراتش، زندگی خصوصی مائو (New York: Random House, 1994) ، پزشک شخصی مائو، دکتر لی ژیسوئی بیان می‌کند که مائو علاقه جنسی به دختران بسیار جوان و بی‌سواد داشت، چون باور داشت باعث طول عمر او می‌شوند (این باور، ریشه در یکی از تعالیم قدیمی تائوئیستی دارد)، pp. 358-364.

13. Mao Image in Rose
14. Yu Youhan
15. The Origin of Socialist Realism
16. Komar and Melamid
17. Orville Schell
18. simulation
19. Jean Baudrillard
20. Carter Ratcliff
21. Wang Jingsong
22. Sun Zixi
23. Julia Andrews

۲۴ . رابرت روزنبلوم دربارهٔ پرتره‌های مائو اندی وارهول می‌گوید: «این چیزی شبیه به معجزه است که یک هنرمند معاصر غربی مثل وارهول می‌توانست تصویر برادر بزرگ آسمانی، مائو تسه‌تونگ را تصرف کند. وارهول در چهار بوم که به اندازه کافی بزرگ هستند تا نگاه‌ها را همچون ورزشگاه کارگران پکن جلب کند، رئیس مائو- خدایی زمینی با ابعادی

حیرت‌آور که با آرامش و قدرت مطلق مراقب همه ما زمینی‌هاست- را در یک زمینه آبی ماورایی بهشتی قرار داده است. نگاه کنید به (Rosenblum, 1993: 148)

25. Deng Xiaoping
26. Series II, No. 2
27. Fang Lijun

۲۸. سرتراشیده یا کله‌پوستی عضوی از خرده‌فرهنگی است که از جوانان طبقه کارگر در لندن، انگلستان در دهه ۱۹۶۰ نشأت گرفته و به زودی به دیگر نقاط بریتانیا پراکنده شد. یک جنبش طبقه کارگری دوم کله‌پوستی در دهه ۱۹۸۰ به سراسر جهان پراکنده شده است. کله‌پوستی‌ها که ازخودبیگانگی انگیزه‌بخش آنان است، را موی بسیار کوتاه یا سرهای تراشیده و پوشش طبقهٔ کارگری مانند چکمه‌های دکتر مارتنز، بند شلوار، شلوار جین، و پیراهن‌های ساده متمایز می‌کند. اوج این جنبش در جریان یک نوزایی در دهه ۱۹۸۰ بود، ولی از آن زمان در زمینه‌های متعدد در سطح جهان ادامه یافته است.

29. Edvard Munch
30. Francis Bacon
31.Studio of Velazquez: Portrait of Pope Innocent X
32. David Hockney
33. Juliane Noth
34. Michel Foucault
35. Li Xianting
36. Ihab Hassan

۳۷. به اعتقاد لیندا هاچن: «پارودی نوعی کنارآمدن با متون آن میراث غنی و ترسناک گذشته است». نگاه کنید به: (Hutcheon, 1985: 4)

38. The New Generatio
39. Liu Wei
40. old rhetoric

۴۱. «شبحی که تسخیرکننده اروپا است- شبح کمونیسم». نگاه کنید به: (S. Feuer, 1959: 6)

42. Grant Wood
43. Stone City
44. Two Drunk Painters
45. Linda Hutcheon
46. Liu Xiaodong
47. Philip Pearlstein
48. Super-Realist
49. In the Sunshine
50. Cold Bathroom
51. Bathing Men
52. Patricia Berman
53. Sisters
54. Eric Fischl
55. Jean-François Lyotard
56. Eclecticism
57. reggae
58. retro
59. purgation
60. Huang Yongping
61.Xiamen Dada
62. Fuzhou
63. Ludwig Wittgenstein
64.Jacques Derrida
65.A History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting After Two Minutes in the Washing Machine
66.The Haystack
67. Jules Bastien-Lepage
68. A History of Chinese Painting
69. A Concise History of Modern Painting
70. Herbert Read
71. Julian Opie
72. Marco Livingstone
73. Chen Wenji
74. Qiu Ping
75. Chinese Door
76. Jiang Zemin

۷۷. رئیس جمهور جیامینگ زمین معتقد است کنفوسیوس‌گرایی «درمانی خوب» برای بیماران اجتماعی کشور است. [16] Wehrfritz p. 35.

78. Julia Kristeva
79. Stranger to Ourselves
80. Qin Yufen
81. Painting Happening
82. Hans Namuth
83. Jackson Pollock At Work
84. Mitchell
85. macho
86. William Safire

۸۷ . این عبارت را از Bloom [53] p. 68. اقتباس کرده‌ام.

Norman Bryson .

منابع

Andrews, Julia. (1994), Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979, Berkeley, CA: Univ. of California Press.

Baudrillard, Jean. (1995), "The Precession of Simulacra," in Brian Wallis, ed., Art after Modernism: Rethinking Representation, New York: The New Museum of Contemporary Art.

Bloom, Harold. (1975), The Anxiety of Influence, New York: Oxford Univ. Press.

_____ (1994), The Western Canon: The Books and School of the Ages, New York: Harcourt Brace and Co.

Bryson, Norman. (1990), Tradition and Desire: From David to Delacroix, New York: Cambridge Univ. Press.

D. Spence, Jonathan. (1990), "Living in the World, "Chap. 5 in The Search for Modern China, New York: W.W. Norton.

Docherty, Thomas, ed. (1993), Postmodernism: A Reader, New York: Columbia Univ. Press.

"End Paper: Pushed to the Periphery," Chronicle of Higher Education (19 January 1996).

Feuer, Lewis S. ed. (1959), Basic Writings on Politics and Philosophy: Karl Marx and Friedrich Engels (New York: Anchor Books.

Foucault, Michel. (1988), Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason (New York: Vintage.

G. Berman, Patricia. (1993), "Body and Body Politic in Edvard Munch's Bathing Men," in Kathleen Adler and Marcia Pointon, eds., The Body Imaged: The Human Form

Mitchell, W.J. Thomas. (1994), Picture Theory (Chicago: Univ. of Chicago Press.

Piper, David. (1994), The Illustrated History of Art, New York: Crescent Books.

Ratcliff, Carter. (1983), Andy Warhol, New York: Abbeville Press.

Rosenblum, Robert. (1993), Andy Warhol: Portraits of the Seventies and Eighties (London: Thames and Hudson.

Safire, William. (24 May 1995), "China Is Left to Face 'Four Fears' as Deng Era Comes to End," The Arizona Republic.

Schell, Orville. (1995), Mandate of Heaven: The Legacy of Tiananmen Square and the Next Generation of China's Leaders, New York: Simon & Schuster.

Wasserstrom, Jeffrey. (1994), "History, Myth, and the Tales of Tiananmen," in his Popular Protest and Political Culture in Modern China, Boulder, CO: Westview Press.

Wehfritz, George. (1995), "A New Emperor Ascendant?" Newsweek.

Yeats, William Butler. (1986), Selected Poems and Three Plays of William Butler Yeats, M.L. Rosenthal, ed. (New York: Collier Books, p. 182. Yeats's poem "Why Should Not Old Men Be Mad?" (1939)

Yongping, Huang. (1985), "Painting with Industrial Technology: Looking for New Substitutions," Leonardo 18, No. 2, 91-92.

and Visual Culture since the Renaissance, New York: Cambridge Univ. Press.

Guang Xi Ren Min Chu Ban She (1989), China Avant Garde.

Hassan, Ihab. (1988), Toward a Concept of Postmodernism, Ed. Docherty, New York: Harvester Wheatsheat.

Hutcheon, Linda. (1985), A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms (New York: Methuen.

Jameson, Fredric. (1993), "Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism", Durham: Duke Univ. Press.

Kristeva, Julie. (1991), Strangers to Ourselves, New York: Columbia Univ. Press.

Life Application Bible. (1989), King James Version, Wheaton, IL: Tyndale House, Exodus 2:22.

Livingstone, Marco. (1990), Pop Art: A Continuing History (New York: Harry N. Abrams.

Lucie-Smith, Edward. (1994), American Realism, New York: Harry N. Abrams.

_____ (1995), Artoday, London: Phaidon.

Lyotard, Jean-Francois. (1984), The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی