پست مدرنیسم
POSTMODERNISMS

نوشته:
MICHAEL ARCHER

● قسمت دوم

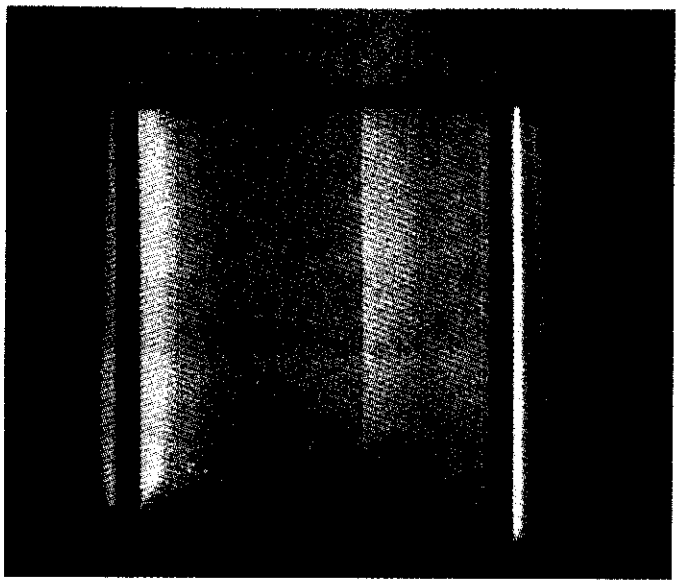
● نسیم مهرتبار

«لوپرتز» نیز اسطوره و واقعیت در تاریخ آلمان را به نمایش در می‌آورد منتها به شیوه‌ای متفاوت. او واژه نیچه‌ای «دیثورامبوس» (سرود مستانه پرستندگان دیونوسوس «خدای شراب») را به عنوان نام آثارش انتخاب نمود. «ایمندورف» نیز به ساخت تصاویری با مضامین مستحکم سیاسی پرداخت بطوریکه آثارش از لحاظ سبک‌شناسی به هنر کهن آلمان شباهت یافت و بجای گرایش به سمت اکسپرسیونیسم گرایش بسوی شیوه «عینیت گرایی نوین» (New Objectivity) را منعکس می‌ساخت. او با کار بر روی مجموعه «کافه دوچلند» که در سال ۱۹۷۷ آغاز و تا اوایل دهه ۱۹۸۰ بطول انجامید واقعیات یک آلمان تقسیم شده را در قالب تصاویری از یک بار ارائه نمود. تا اواخر دهه ۱۹۸۰ مشتریان رستوران و تماشاگران تأثر موجود در آثار «ایمندورف» نظیر Nachtmantel (۱۹۸۷) به ساکنین دائمی دنیای هنر مبدل شده بودند. «آ.ر.پنک» (A.R.Penck) (تولد ۱۹۳۰)، (رفیق و همکار هنرمند و نقاش او)، «بویس» (Beuys) (معلم او)، «لوپرتز» و «بیس لیتز» (همکارانش)، «مایکل ورنر» (Michael Warner) از شهر کلن و «مری‌بون» (Boone Mary) از نیویورک (فروشندگان آثارهنری)، «اشنابل»، «سال» و «فیشل» (نقاشان امریکایی)، «رودی فوش» (Rudi Fuchs)، و «یاکیمدس» (Joachimedes) (متصدیان موزه‌های اروپا) و دیگر موزه‌داران، هنرمندان، کلکسیونرها، و منتقدان همگی از افرادی بودند که در جزئیات پایکوبی همگانی شرکت داده شدند.

آثار «ریشتر» شامل نقاشی‌هایی انتزاعی و بازنمودی (شیبه سازی) بود اما به شیوه‌ای که بسختی می‌شد حد و مرزی را میان آن دو تعیین نمود. او همواره تصاویر افراد را از روی نسخه‌ها، عکس‌ها، کارت پستال‌ها، و یا تصاویری که از طریق رسانه‌ها جمع‌آوری کرده بود

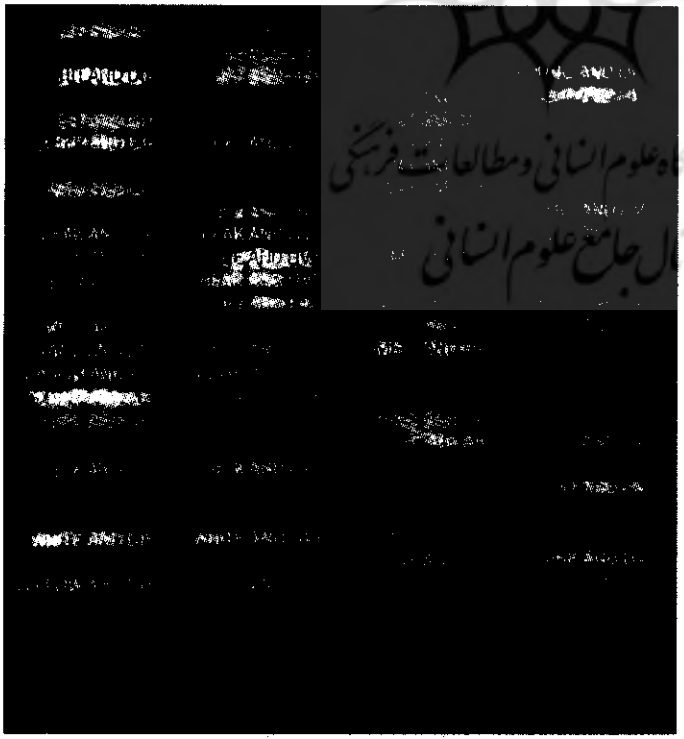
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Granit,1986, galerie Durand Dessert



Dan Flavin,
Sans titre, 1969,
Lumiere fluo rouge,
verte, jaune.

Rosemarie Trockel,
Gewohnheistier 2,
1990, bronze



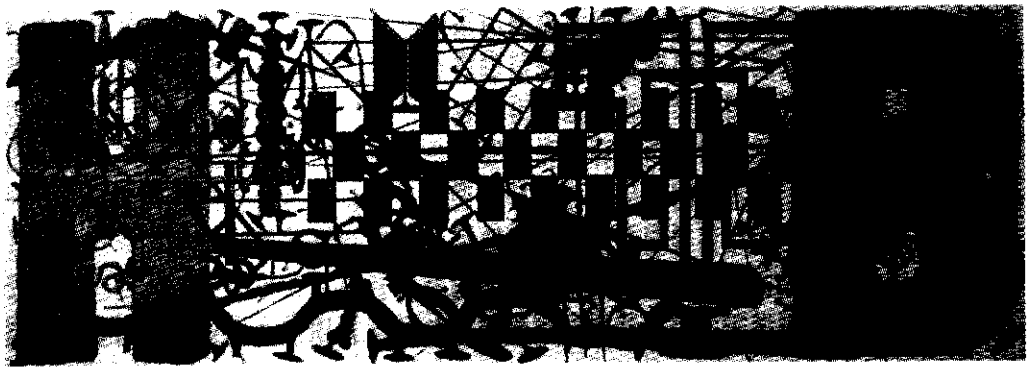
Bruce Nauman,
One Hundred Live and Die ,
Neons, 1984.

کپی می‌کرد و هیچگاه به خلق تصاویر واقعی و غیرتخیلی نپرداخت. به عنوان مثال در مجموعه آثار آبستره‌ای که در اواخر دهه ۱۹۷۰ ازخود بر جای نهاد به بزرگسازی دقیق اسلایدها و آثارکوچک رنگ و روغن پرداخته بود.

او در سال ۱۹۸۸ به اسناد و مدارکی روی آورد که بیش از ۱۰ سال آنها را در پیش خود نگه داشته بود.این اسناد شامل کلکسیون جامع، کامل، و تمام عیاری از تصاویری مستندی بود که انتحار اعضای گروه تروریستی «بادر ماینوف» (Baader-Meinhof) در زندان‌را ارائه می‌نمود. «ریشتر» ضمن هشیاری از امکان متهم شدن به حس باوری (یا احساسات گرایی Sensationalism) تصریح کرد که مجموعه متوالی نقاشی‌های خاکستری که همگی عنوان «۱۸ اکتبر۱۹۷۷» را دارا بودند می‌بایست همزمان و به دنبال هم نمایش داده شوند تا به یک تأثیر نهایی بیانجامند.

بکار بردن تصاویر ذهنی و رسانه‌های گوناگون از سوی «پولکه» نمونه عالی ماهیت الکترونیکی هنر دهه ۱۹۸۰ می‌باشد. در خارج از آلمان آثار وی تأثیر بسزایی بر نقاشی‌های «جولیان اشنابل» (Julian Schnabel) داشت. شهرت «اشنابل» بواسطه ویژگی خاصی است که در نقاشی‌هایی که در اوایل دهه ۱۹۸۰ از خود بر جای گذاشته وجوددارد. او نیزاز دامنه وسیع و گوناگونی از تصاویر، از هنر متعالی گرفته تا تبلیغات و کارتون، استفاده نمود و آنها را بر زمینه‌ای از ظروف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



Tim Rollins and K.O.S. Amerika VA 1986-87

شکسته سفالین نقاشی کرد. نقاشی‌هایی که عموماً بزرگ و لزوماً حجیم و جاگیر بودند تا اثباتی برای وزن سفال‌ها باشند، جلوه‌ای پرشکوه داشته و شکل آنها بواسطه سطوح شکسته وترک داری که بر روی آنها نقاشی شده بودند جان می‌گرفت. موضوع اینگونه آثار شرحی از نمایشی‌پرشکوه بود. مثلا «زندگی» (۱۹۸۳) تصویر زنی است‌که مسیح را به صلیب می‌کشد. یا اینکه بر روی قطعه‌برزنتی قدیمی از روکش یک کامیون که پوشیده ازچرک و کثافت و جای پا است شکل آبی رنگی بامهارت تمام رسم شده و اثری تحت عنوان «تصویرخدا» (۱۹۸۱) را بوجود آورده است. درک «اشنابل» ازاهمیت مواد مورد استفاده در آثارش وجه اشتراک‌میان او، «پولکه»، و «کایفر» بشمار می‌رفت و این آن‌چیزی بود که هر سه هنرمند از آثار «بویس» استنباط‌کرده بودند. «اشنابل» چنین نوشت: «بسیاری ازامریکایی‌ها هنوز نمی‌دانند که این «بویس» بود که‌موجب دگرگونی در هنر شد. آنان بر این پندارند که‌این امر حاصل «کمینه‌گرایی یا کاهش» (reductivism) و«مینی مالیسم»، نابودی نقاشی، و احیای دوباره آن‌است. اما من از استفاده از مواد گوناگون سخن‌می‌گویم... حتی اگر که این مواد تولیداتی صنعتی بوده‌و یا بنظر جدید و امروزی آیند اثر نهایی وابسته به علم‌کیمیا و نیروی فزاینده اشیاء است.»

همچنین در کشور امریکا نقاشی «دیوید سال» کاملا با اندیشه «از آن خودسازی» که باور حاکم بر دهه ۱۹۸۰ تلقی می‌شد همخوانی داشت. «از آن‌خودسازی» بعنوان تصرف به هنگام عناصرگوناگون جهت استفاده شخصی، اقدامی بود که‌هنرمند طی آن بواسطه پست مدرن بودن محکوم می‌گردید. نمونه‌های روشن این شیوه را در «کامیون‌ها چیزهایی می‌آورند» (۱۹۸٤)، و یا «چگونه‌کلمات را بعنوان ابزاری نیرومند و شهوت‌افزا بکار بریم» (۱۹۸۲) مشاهده می‌کنیم. در این آثار آمیزه‌ای از لوازمی که از منابع گوناگون برگرفته شده‌اند برروی سطوح تخت و بی‌پستی و بلندی رنگ قرارگرفته‌اند. تصاویر ذهنی مکرر از هرزه نگاری‌های سبک از سوی «سال» بعنوان نمونه‌های از پسروی وانحطاط فمینیست تلقی می‌گردند. «اریک فیشل» ضمن‌اشاره به شیوه «ماکس بک مان» (Beckmann Max) به هنگام نمایش تصاویر روانشناسانه از یک زندگی آسوده، نظیر عرشه‌ای مملو از افراد برهنه در «قایق‌مرد پیر و سگ او» (۱۹۸۲)، و نمایش میل جنسی در فردی نوبالغ در «پسر بد» (۱۹۸۱) چندان نیز به «از آن خودسازی» نپرداخته است.

در دهه ۱۹۸۰ نیویورک و کلن مراکز عمده دوقطب دنیای هنر در کشورهای امریکا و آلمان‌محسوب می‌شدند. در سال ۱۹٦۷ دلالان شهر کلن اقدام به افتتاح یک بازار فروش آثار هنری نمودند.همسایه کلن یعنی شهر دوسلدورف نیز ۵ سال بعد به ایجاد یک بازار

Frank Moore, Arena, 1992

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Ana, action realisee a Vienne

هنری مبادرت ورزید. از آن پس این دو بازار به نوبت جای خود را به یکدیگر می‌دادند تا اینکه در سال ۱۹۸۳ «نمایشگاه هنر کلن» به موازات نمایشگاهی سنتی‌تر در بازل، بعنوان یکی ازنمایشگاههای اصلی فروش آثار نقاشان برپا شد، نمایشگاههای هنری دیگری نیز در شهرهای پاریس،شیکاگو، میلان، و غیره تشکیل می‌شدند که از قدمتی‌طولانی‌تر یا کوتاه‌تر برخوردار بودند. یکی از این‌نمایشگاهها در اواخر دهه ۱۹۸۰ و درست قبل از پایان دوران رونق اقتصادی در شهر فرانکفورت برپا شده بود و دیگری تحت عنوان «آرکو» (ARCO) در شهر مادرید بواسطه سیاست سخاوتمندانه دولت سوسیالیست در تأمین بودجه امور هنری در نیمه دوم دهه ۱۹۸۰ دوران موفقیت‌آمیزی را پشت سرنهاد.

در واقع از آن تاریخ به بعد «آرکو» تنها عامل‌موفقیت اسپانیا در عرصه بین‌المللی بود.پیکرتراشانی چون «سوزانا سولانو» (Susana Solano)(تولد ۱۹٤٦)، «خوان مونوز» (Juan Munoz) (تولد ۱۹۵۳)، و «کریستینا ایگلسیاس» (Cristina Iglesias)(تولد ۱۹۵٦)، و نیز «فدریکو گوزمن» (Federico Guzmn)(تولد ۱۹٦٤) (نقاش)، از هنرمندانی بودند که شهرتی جهانی یافتند. «مونوز» با استفاده از رسانه‌های گوناگون فضایی نمایشی را ارائه داد که سرشار از شخصیت‌هایی بودند که با تقلید و مبالغه در شخصیت‌های واقعی تهیه شده و درواقع به طنز درآمده بودند. او در آثارش از کوتوله‌ها،عروسک‌های خیمه شب‌بازی، و بخشهای خاصی از بدن انسان استفاده می‌کرد. او در راستای علاقه‌ای که به آثار «دماریا» و «گوزمن» داشت (این آثار غالب اوقات از یک سطح مستوی به داخل اتاقی که در آن قرار داشتند گسترش می‌یافتند) ارتباط لاینحل میان بازنمایی و اشغال بخشی از فضا را مورد توجه قرارداد ساختارهای بر دیوار تعبیه شده «ایگلسیاس» نیز با وجود متفاوت بودن از لحاظ ظاهر و نیز احساس وادراک، جنبه‌های گوناگونی از تجربه‌ای معماری گونه را القا نمودند که همچون یک نقاشی با جلب توجه‌بصری همراه بودند. آثار فلزی و جوشکاری شده «سولانو» تأکید بر اهمیت ورود دوباره اسپانیا به دنیای هنر داشتند چرا که بار دیگر پیشرفت‌های تجربی در هنر در دهه ۱۹٦۰ را به رشته محکم ایریایی در مدرنیسم مرتبط می‌ساختند. مثلا بنابرآنچه که «کیم بردلی» (Bradley Kim)، منتقد امریکایی،اظهار نموده است یک پیکره نظیر «ایستگاه ترمال،شماره ۱» (۱۹۸۷) یقیناً سادگی و بی‌پیرایگی «مینی‌مالیسم» را تصدیق نموده و مورد قدردانی قرار می‌دهد. اما مواد بکار رفته و اشاره و تلمیح رسمی موجود در آن، پیکره را در ردیفی از تبار پیکره‌هایی ازآثار «پیکاسو» و «جولیو گونزالس» تا «ادوارد وچیلیدا» (Chillida Eduardo) (تولد ۱۹۲٤) قرار می‌دهد.

● ادامه دارد