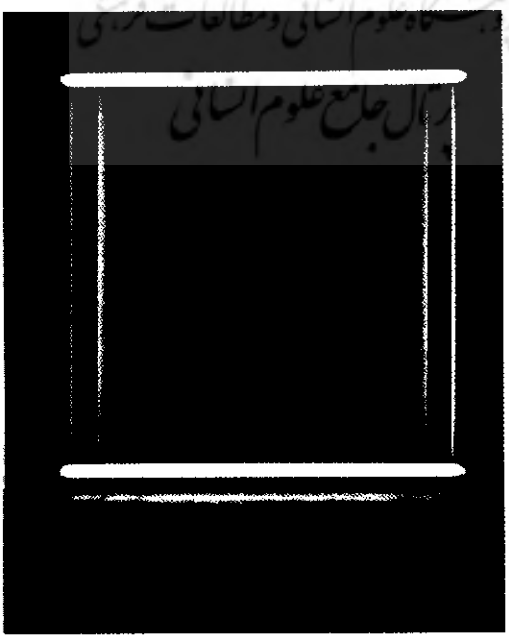
پست مدرنیسم

نوشته:
MICHAEL ARCHER
● قسمت سوم

● نسیم مهرتبار

در شرایط خصوصی‌سازی مالی حرفهٔ جمع‌آوری آثار هنری تاثیر بسزایی بر هنرنهاد. بعنوان مثال در سال ۱۹۸۳ موزهٔ جدیدی به نام «موزهٔ هنرهای معاصر» در شهر لوس آنجلس گشایش یافت و آثاری را به نمایش گذاشت که از ۸ کلکسیون شخصی بزرگ جمع‌آوری شده بودند. از آن میان می‌توان به آثاری اشاره داشت که به کلکسیون کُنت (Panza di Biumo Gruseppe) و «پیتر لودویگ» تعلق داشتند. دیگر افرادی که آثار کلکسیون خود را در اختیار این موزه نهادند عبارت بودند از: «چارلز و دوریس ساچی» (Saatchi Charles and Doris) که گردآوری کلکسیون آنان بر اساس موفقیت «ساچی» در یک آژانس تبلیغاتی بود که آن را به همراه برادرش «موریس» اداره می‌کرد. آثاری که توسط «دوریس ساچی» برای شروع کار برگزیده شده بودند در موزهٔ «ساچی» که در سال ۱۹۸٤ گشایش یافت به نمایش درآمدند. این آثار متشکل از آثار هنرمندانی چون «جود» (Judd)، «وارهول» (Warhol)، «سرا» (Serra)، «فلاوین» (Flavin)، «چمبرلین» (Chamberlain)، و «آندره» (Andre) بودند که زمینهٔ استواری را جهت رشد و توسعهٔ سریع آثار این هنر نوین فراهم ساختند. در سال ۱۹۸۵ یک کاتالوگ چهار جلدی از آثار موجود در این کلکسیون تحت عنوان «هنر عصر حاضر» انتشار یافت.



DAN FLAVIN, Untitled (for Donna), 1971
Fluorescent Light Tubes, 244x244cm

موزهٔ «ساچی» همچون یک کارخانهٔ مخفی آثار نقاشی در شمال لندن بود و بعنوان محل برپایی نمایشگاه‌های آثار هنری معاصر، متشکل از آثار برگزیدهٔ آن کلکسیون، مورد استفاده قرار می‌گرفت. پیامدهای رشد و گسترش خرید آثار هنری قابل پیش‌بینی بود. همچون دیگر کالاها، عرضهٔ محدود موجب افزایش ارزش گردید و می‌بایست بهای جدید را بفوریت تعیین نمایند. در غیر این صورت بهای آثار هنری در حین فروش در حراج یا مزایده‌های عمده تعیین می‌گردید. در این بازار پر رونق و رویه رشد، تجدید علاقه و توجه عموم نسبت به نقاشی معانی ضمنی عمیقی را در برداشت و مهارت‌های فردی بعنوان اثبات اعتبارنامهٔ هنری یک شیئی جایگاه پیشین خود را بدست آورد. بدان معنا که در عوض تجزیه و تحلیل هنر صرفاً بعنوان یک کالا، اکنون دیگر هنر خود به تنهایی عملکرد صحیحی را دارا بود و آثار هنری زیبا و مسرت‌بخش همچون پودر صابون و دانهٔ قهوه به بازار عرضه شده و در معرض فروش قرار می‌گرفتند.

ایدهٔ تبلیغ برای هنر جهت جلب توجه عموم نسبت به آن منجر به اهدای جایزهٔ سالیانه‌ای تحت عنوان جایزهٔ «ترنر» (Turner Prize) گردید که در سال ۱۹۸٤ از سوی گالری «تیت» (Tate) مطرح شد. جایزهٔ «ترنر» که در ابتدا از

WILLEM DE KOONING, Composition, 1955, Oil, email, Charcoal on Canvas, 201x176cm

●حتی بازار نیز بدنبال راهی بود تا بخشهایی از هنر مردمی را در مدار خود قرار دهد. با رشد سریع نوشته های دیواری در اندازه های بزرگ در امریکا، تابلوهای زنده و رنگارنگ بعنوان شکلی از یک هنر جاندار و پویا شناخته شدند.

سوی «درکسل برنهام لمبرت» (Burnham Lambert Drexel)، موسسه اقتصادی نیویورک، پشتیبانی می‌شد در اواخر دوران پر رونق دهۀ ۱۹۸۰ آنان را از ورشکستگی نجات دادو تا به امروز نیز سعی در فراهم آوردن مکانی عمومی جهت برخورد آرا و تبادل نظر در خصوص هنر معاصر داشته است. «ملکم مورلی» (Malcolm Morley) (تولد ۱۹۳۱)، نقاش انگلیسی ساکن امریکا اولین هنرمندی بود که این جایزه را به خود اختصاص داد. نقاشی‌های وی که بشکلی دقیق و عکس گونه کشتی‌های اقیانوس پیما را نمایش می‌دادند در جنبش «هایپر رئالیست» (فوق رئالیست) اواخر دهۀ ۱۹۶۰ بشکلی بارز و برجسته خودنمایی می‌کردند. او مجموعه‌ای تحت عنوان: (the Locust Day of) را در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ از خود برجای گذاشت که با وجود برخورداری از شیوه‌ای سست تر و ضعیف‌تر اشارات مستقیمی به آثار اولیه و کنترل شده‌اش، بویژه «کشتی بخار آمستردام در مقابل روتردام» (۱۹۶۶) داشتند. این نمونه از آثار «مورلی» حاکی از آن است که با وجود مطرح شدن و به نمایش درآمدن آثار بسیاری از نقاشان جوان‌تر، میل و علاقۀ احیا شده نسبت به نقاشی، مسیر کاری نسل گذشته را نیز بار دیگر مورد توجه قرار داد. «بارنت نیومن» (Barnett Newman)، و «مارک روتکو» (Rothko Mark) هر دو در سال ۱۹۷۰ درگذشتند اما از میان نقاشان اکسپرسیونیست آبستره «ویلم دکونینگ» (Willem de Kooninig) و «فیلیپ گوستون» (Guston Philip) (۸۰ ـ ۱۹۱۳) هنوز در قید حیات بوده و آثار جدیدی را از خود بر جای می‌گذاشتند. «گوستون» نقاشی به شیوۀ آبستره را که در ابتدا با شور و هیجان خاصی بدان می‌پرداخت کناری نهاد و نقاشی از چهرۀ خود را آغاز نمود. او در «استودیو» (۱۹۶۹) خود را بعنوان یک راهب در میان تردیدها، نگرانی‌ها، و مشکلات محیط کاری به تصویر کشید. تجدید خاطرۀ تمدن‌های باستانی بشکلی گرافیکی از سوی «سی تاملی» (Cy Twombly) (تولد ۱۹۲۹) در آثاری چون «قهرمان ولیندر» (۸۴ ـ ۱۹۸۱)، و «پیشروی نظامی» (۱۹۸۳)، از آخرین آثار این هنرمند در حرفه‌ای بودند که در شیوۀ اکسپرسیونیست آبسترۀ دهۀ ۱۹۵۰ ریشه داشت. «اگنس مارتین» (Agnes Martin) (تولد ۱۹۱۲)، «رابرت رایمن» (Robert Ryman)، و «برایس ماردن» (Brice Marden) (تولد ۱۹۳۸) نقاشانی بودند که آثارشان ریشه در سبک «مینی مالیسم» داشت.

در کشور انگلستان بزرگترین آثار به نقاشانی از نسل گذشته تعلق داشت. این نقاشان عبارت بودند از: «هوارد هاجکین» (Howard Hodgkin) (تولد ۱۹۳۲)، «فرانسیس بیکن» (Francis Bacon) (۹۲-۱۹۰۹)، «آر.بی. کیاژ» (R.B.Kitaj)، «مایکل اندروز» (Michael Andrews) (۹۵-۱۹۲۸)، و نقاشان (School of london). آنها هنرمندانی بودند که شیوه و سبک «دیوید بامبرگ» (David Bomberg) را دنبال می‌کردند. از آن میان می‌توان به «فرانک یورباخ» (Frank Auerbach) و لئون کوزوف (Leon Kossoff) (تولد ۱۹۲۶) اشاره نمود. هیچ شیوهٔ مشترکی در آثار این گروه دیده نمی‌شد. «کلیسای مسیحی اسپیتال فیلدز، صبح» (۱۹۹۰) نقاشی پرکاری است که توسط «کوزوف» کشیده شده است. این اثر همچون تصاویر دیگری که «کوزوف»

DONALD JUDD, Untitled, 1968, Plexiglass and high grade steel, 10 Unit

از چهره نقاشی نموده تفاوت بسیاری با نقاشی«در رختخواب در ونیز» (۸۸-۱۹۸٤) دارد که «هاجکین» آنرا با ضربات رنگارنگ و مسطح قلم‌مو کشیده است.

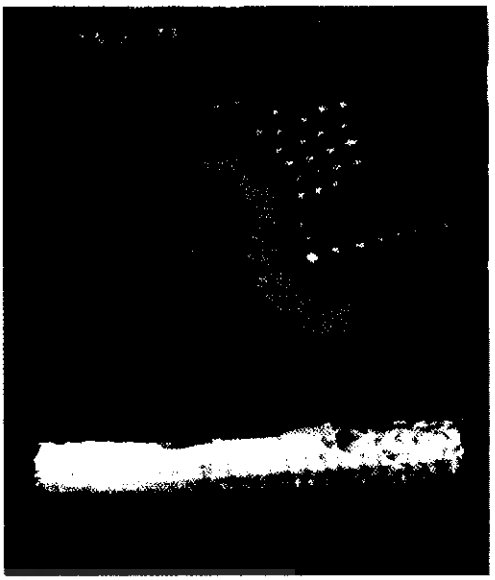
حتی بازار نیز بدنبال راهی بود تا بخشهایی از هنر مردمی را در مدار خود قرار دهد. با رشد سریع نوشته‌های دیواری در اندازه‌های بزرگ در امریکا، تابلوهای زنده و رنگارنگ بعنوان شکلی از یک هنر جاندار و پویا شناخته شدند. هنرمندان نه تنها دیوارها را جهت اجرای آثارشان بکار می‌بردند بلکه از محل‌های متحرک نظیر واگن‌های راه‌آهن که جهت حمل آثار از شهر به خارج شهر و مسافت‌های دورتر بکار می‌رفت نیز استفاده نمودند. بدین ترتیب دیوار نوشته که گونه‌ای از هنر در نظر گرفته می‌شد بسرعت در سرتاسر امریکا و اروپا حضور گسترده‌ای یافت. کارورزان فرصت طلب از سطوح خالی و قابل دسترسی استفاده کرده و مجموعه‌ای از نقاشی‌های شاد و پراحساس را با استفاده از اسپری بر روی آنها اجرا می‌نمودند. نقاشی‌های دیواری و تحریک‌آمیز که از تاثیری به مراتب بیشتر و سریعتر از طرح‌های هنری مردمی و مؤدبانه‌ای برخوردار بودند که از سوی جامعهٔ اصیل و با صداقت هنرمندان ارائه می‌شد. ضمن آنکه با بازار تازه احیا شده نیز همخوانی بیشتری داشتند. در حقیقت این روش ترفندی بود تا رنگ پاشان و یا حداقل آنان که جاه‌طلبی بیشتری داشتند بخشی از یک گالری را به خود اختصاص داده و بجای نقاشی بر در و دیوار سطح شهر بر سطوح داخلی گالری‌ها نقاشی نمایند.

«تیم رولینز» (Tim Rollins) (تولد ۱۹۵۵) با آگاهی و هشیاری نسبت به امکان سوء استفاده از چنین اوضاع و شرایطی با جوانانی همکاری نمود که اکثراً از درون جمعیت فقیرتر پور توریکویی در نیویورک بیرون کشیده شده بودند. آنان افرادی بودند که با وجود اشتیاق وافر به ایجاد خلاقیت بواسطهٔ شرایط خاص زندگی فرصت کافی جهت آموزشی جدی و اسلوب دار برایشان فراهم نشده بود. «رولینز» و «ک.أ.اس» (K.O.S=Kids of survival) کودکان پاینده) برای شروع کارشان روبه سوی ادبیات آوردند. بدین ترتیب که متنی قرائت می‌شد و بحث پیرامون تصاویر ذهنی خاصی که می‌توانست متناسب آن متن باشد صورت می‌گرفت. سپس این تصاویر را بر روی بوم‌هایی نقاشی می‌کردند که صفحات کتاب اصلی بر روی آنها چسبانده شده بود. در غیر این صورت تصاویر را بر روی صفحات آن کتاب نقاشی می‌کردند. این طرح که طرحی آموزشی و هنری بود بر روی گروهی به نام گروه «هنر و دانش» اجرا شد. «رولینز»

WILLEM DE KOONING, Excavation, 1950, Oil on Canvas

مؤسس این گروه، در مدرسه‌ای اقدام بدین عمل نمود که در آن مشغول به تدریس بود. این گروه متونی چون «موبی دیک» اثر «هرمان ملویل»، «آلیس در سرزمین عجایب» اثر «لویس کارول»، و «آمریکا» اثر «فرانتس کافکا» را مطالعه کرده و بیش از یک بار به اجرا در می‌آوردند. از نظر «رولینز» وجود متن و تاءثیر خطوط شطرنجی صفحاتی که غالب اوقات بر زمینهٔ نقاشی‌های تک رنگ شاگردان وجود داشت و نیز نویسندهٔ مشترک آثار قرائت شده به صورتی طبیعی سابقهٔ خود او در بحث‌های سیاسی مربوط به «مفهوم باوری در نیویورک» (New York Conceptualism) را شکل می‌داد. کلیهٔ اعضای گروه بر آن بودند تا الگوهای کاری خود را از آن ارتباط سوء استفاده‌آمیزی که میان دنیای هنر و دیوار نوشته‌ها وجود داشت دور نمایند. به گفتهٔ «رولینز»: «ما از آنچه که برای نقاشان دیوارنگار روی داد درسهای بسیاری آموختیم. دیدیم که واکنش یک بینندهٔ سفیدپوست نسبت به آثار آنان چه بود: ابتدا با شور و حرارت خاصی آنرا پذیرفتند و سپس سال بعد با همان شور و حرارت آن را به کناری نهادند. بویژه این امر برای نقاشان سیاه‌پوست و بومیان امریکای لاتین رخ داد که می‌خواستند سرمشق و نمونه قرار گیرند.»

«کنی شارف» (Kenny Scharf) (تولد ۱۹۵۸)، «کیت هارنیگ» (Keith Haring) (۹۰-۱۹۵۸)، و «ژان میشل بَسکیه» (Jean Michel Basquiat) (۸۸-۱۹۶۰) شیوهٔ دیوارنگاری را در آثارشان بکار می‌بردند تا اهداف گویا و پرمعنای خود را به نمایش گذارند. اهمیت آثار «بسکیه» بواسطهٔ بکارگیری برچسب (SAMO) بر روی دیوارهای بیرونی کلیهٔ نمایشگاههای هنری جهت مبارزاتی متقاعد کننده جهت تبلیغ خویش بود. آثار وی سرشار از کلمات و جملاتی بودند که بر روی آنها خط کشیده شده، اصلاح گردیده، و به جای یکدیگر نشسته بودند تا منظور او را بهتر القا نمایند. این شیوه از ویرایش بدون آنکه اشاره‌ای به بی‌علاقگی، بی‌تفاوتی، یا بی‌فکری داشته باشد به منزلهٔ روشن سازی مفاهیم و انتقال آنها به بیننده تلقی می‌شد. او اظهار داشت: من فقط به کلماتی که دوست دارم نگاه می‌کنم و بعد بارها و بارها به تکرار آنها می‌پردازم. یا اینکه نموداری را مورد استفاده قرار می‌دهم. ترجیح می‌دهم که آثارم حاوی اطلاعاتی باشند تا اینکه صرفاً ضربات قلم مو را دربرداشته باشند. می‌دانید، می‌خواهم که فقط با استفاده



HOWARD HODGKIN,
In the Bay of Naples, 1980-82
Oil on Wood, 137.2x152.4cm

FRANCIS BACON,
Portrait of Isabel Rawsthorn, 1966
Oil on Canvase, 67x46

از چند واژه احساسات نهفته را بیان نمایم. آثار «بَسکیه» انتقاد شدید و بی‌رحمانه از امریکای معاصر و وضعیت سیاهان در این کشور را رهبری می‌نمود. او چنین اظهار داشت: هرگز سیاهان بشکل واقع بینانه‌ای به تصویر کشیده نشدند. آنان حتی در هنر مدرن نیز به تصویر در نیامدند و من خوشحالم که سرانجام بدین امر مبادرت ورزیدم. «دیسکوگرافی» یکی از نسخه‌های مربوط به سال ۱۹۸۳ با تکرارهایی سنجیده و برخورداری از خطوطی متقاطع و تاکیدکننده یادآور صفحهٔ ۳۳ دور گرامافون یک موسیقی جاز است که بر روی یک بوم مشکی و مربع شکل به اجرا درآمده است. نمونهٔ اولیهٔ این تصویر مدرن که پیش از این نیز در آثار «مالویچ» تا «راینهارد» (Reinhardt) و هنرمندان پس از او مشاهده شده در اینجا با برخورداری از معنایی جدید مسیری دیگر را در پیش گرفته است. در سال ۱۹۸۰، «بسکیه» از استفاده از برچسب (SAMO) دست کشید. او به استخدام گالری «آنینانوسه» (Nosei Annina) در نیویورک درآمد و مواد لازم و نیز بخشی از زیرزمین گالری در اختیارش نهاده شد تا در آنجا به نقاشی پردازد. چهار سال بعد او با یکی از برجسته‌ترین و فریبنده‌ترین گالری‌های شهر نیویورک در دههٔ ۱۹۸۰ که به «مری بون» تعلق داشت همکاری نمود و توانست هر یک از آثارش را تا مبلغ صد هزار دلار بفروش رساند. سال بعد همکاری با «وارهول» را آغاز نمود. در آن هنگام تصویر رنگی وی بر روی جلد نشریهٔ «نیویورک تایمز» نقش بست و این در حالی بود که با برتن داشتن کت و شلوار مارک «آرمانی» با پای برهنه در آتلیه خود نشسته بود. «بسکیه» دو سال بعد بر اثر مصرف بیش از حد مواد مخدر درگذشت. او قربانی افراط در پاداش‌ها، حمایت‌ها، و بخشندگی‌های خوارکننده‌ای شده که همواره از آنها منزجر بود.

«کیت هارینگ» انسان‌ها و حیوانات جست و خیز کنان را با استفاده از رنگهایی درخشان بتصویر کشید. او کارش را در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ بصورت طراحی با گچ بر روی کاغذهای سیاهی شروع کرد که بر روی پوسترهای قدیمی و از دور خارج شدهٔ تابلوهای بزرگ اعلانات ایستگاه‌های مترو چسبانده بودند. آثارش همواره آن ارتباط اولیه را در خود حفظ کردند. او می‌توانست نقاشی‌ها یا پیکره‌هایش را در گالری «لئو کاستلّی» (Leo Castelli) یا «تونی شفرازی» (Shafrazi Toni) نیویورک به نمایش گذارد اما کشش و جاذبهٔ فوری و مردمی موجود در شیوهٔ کاریکاتور مانند آثارش چاپ آنها بر روی تی‌شرت، مدال و نشان، برچسب، و پوستر را امکان‌پذیر ساخت. او در سال ۱۹۸۶ مغازهٔ «پاپ شاپ» (Pap Shop) در شهر نیویورک را بازگشایی نمود و به فروش کلیهٔ کالاهایی پرداخت که طرح‌های خود او را دربرداشتند. البته این در حالی بود که جهت مبارزات تبلیغاتی یا گردآوری اعانات بویژه برای آنچه که با موضوع «ایدز» در ارتباط بود نیز به طراحی می‌پرداخت. او خود در سال ۱۹۹۰ بر اثر ابتلا به همین بیماری درگذشت.

● ادامه دارد

● ایدهٔ تبلیغ برای هنر جهت‌جلب توجه عموم نسبت به آن منجر به اهدای جایزه‌ای تحت عنوان جایزهٔ «ترنر» گردید که در سال ۱۹۸۴ از سوی گالری «تیت» مطرح شد.