پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مایکل آرچر

ترجمه: کتایون یوسفی

# ۱۹۶۰
# هنر بعد از

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

# هنر
# فلسفه
# فرهنگ

حرفه هنرمند

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

This is a Persian translation of:
**Art Since 1960**
Michael Archer
Thames & Hudson 2002
**Translated by**: Katayon Yousefi
**Published by: Herfeh Honarmand**
Tehran 2009

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

# هنر بعد از ۱۹۶۰

## مایکل آرچر

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

هنر بعد از ۱۹۶۰ / مایکل آرچر / برگردان: کتایون یوسفی / حرفه هنرمند ۱۳۸۷ / طراحی گرافیک: آتلیه حرفه هنرمند / صفحه‌آرایی: سیمین دلدار / پردازش تصاویر: آرزو پنجه‌شاهی/نظارت چاپ: مهدی خندانی/ چاپ: چاپ و نشر نظر / صحافی: کیارش / چاپ اول: ۱۳۸۸ / شمارگان: ۲۰۰۰ جلد / همه حقوق این کتاب محفوظ است / نشانی: تهران صندوق پستی ۱۸۹۵-۱۶۳۱۵ تلفن: ۲۲۸۴۵۱۷۰- ۲۲۸۸۷۲۸۴ **انتشارات حرفه هنرمند** شابک: ۹-۹-۹۶۹۴۳-۹۷۸۹۶۴
Email:info@Herfeh-Honarmand.com

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

# هنر بعد از ۱۹۶۰

## مایکل آرچر

کتایون یوسفی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشگفتار ۹

فصل اول
**واقعیت ۱۳**

فصل دوم
**عرصهٔ گسترده ٦٥**

فصل سوم
**ایدئولوژی، هویت، تمایز ۱۱۷**

فصل چهارم
**پست مدرنیسم ۱٤۹**

فصل پنجم
**تحلیل و جذب ۱۹۳**

فصل ششم
**جهانی‌سازی و وضعیت پست مدیوم ۲۲٥**

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

# پیشگفتار

پیشکش به تندیس
www.tandisestan.info

اولین چیزی که در مورد هنر امروز در مقایسه با حتی چند دههٔ گذشته جلب نظر می‌کند کثرت بی سابقهٔ سبک‌ها، فرم‌ها، تجارب و برنامه‌هاست. به نظر می‌رسد که هرچه بیشتر می‌بینیم، این سؤال در ذهن ما قوی‌تر می‌شود که این آثار با چه معیاری هنر محسوب شده‌اند. دیگر نمی‌توان تعداد محدودی متریال خاص را به عنوان رسانه هنری نام برد: نه تنها رنگ روغنی، که فلز و سنگ و حتی هوا، نور، صدا، کلمات، مردم، زباله، چیدمان‌های چند رسانه‌ای و هر چیز دیگری در هنر امروز حضور دارد، و آن تکنیک‌ها و روش‌های سنتی که هنر بودن یک اثر را تضمین می‌کردند، دیگر رنگ باخته‌اند. حتی حاصل عادی‌ترین فعالیت‌های روزمره نیز می‌تواند هنر محسوب شود. نقاشی همچنان اهمیت خود را حفظ کرده است، اما این موضوع نه تأثیری در افزایش کاربرد شیوه‌های دیگر ارائه، از قبیل عکاسی و ویدئو، داشته و نه مانع گسترش ایده‌های جدید در آفرینش هنر شده است. نمونهٔ آن پیاده روی، دست دادن یا شخم زدن زمین به عنوان هنر.

در سال ۱۹۶۱، در آغاز دهه‌ای که تمام تلقی گذشته از هنر، در حال دگرگونی بود، تئودور آدورنو نظریهٔ زیباشناسی خود را با این جمله آغاز کرد: « روشن است که هیچ چیز مرتبط به هنر، دیگر بدیهی و خودآشکار نیست». حتی شیوه‌ای که هنر، حداقل از نیمهٔ قرن ۱۹ به بعد، برای برهم زدن سکون اجتماعی اختیار کرده بود، به چالش گرفته شده است و واژهٔ "مدرن"یا "آوانگارد" دیگر مفهوم قبل را ندارد.

با این وجود، غنا و تنوع تجربیات هنر معاصر، حاکی از یک آشفتگیِ بیمارگونه نیست. در یک مرور اجمالی از ۵۰-۴۰ سال گذشته، مانند این کتاب، می‌بینیم که برخی تم‌ها ظاهر شده و رواج پیدا کردند. بخصوص، برخی از مظاهر اساسی مدرنیستی و آوانگارد ابتدایِ قرن بیستم، توسط هنرمندان زیادی، مجدداً آزموده شد و این هنرمندان آنها را از نو تفسیر کرده و پیش بردند. علاوه بر این، زمان آنها را از الزام‌هایی که در گذشته از سوی بحث‌های انتقادی برآنان تحمیل می‌شد، رها کرده است و به این ترتیب

هنرمند امروز بیشترین آزادی ممکن را در انتخاب نوع رسانه و تکنیک انتقال پیام دارد.

آنچه در پی می‌آید، گزارشی مختصر از تغییرات عمیقی است که از ابتدای پاپ آرت تا کنون، نه تنها در اروپا و آمریکا، بلکه در سراسر جهان ، رخ داده و پذیرفته شد. این کتاب، برای بررسی تنوع سرسام آور فرم‌ها و تجارب هنری که از آن به بعد ظاهر شدند، با در نظر داشتن توالی زمانی، تعدادی مضمون اصلی را اساس کار خود قرار داده است.

توجه به رابطه بین هنر و زندگی روزمره، آثار متعلق به دو حوزهٔ بسیار متفاوت پاپ و مینیمالیسم را به هم پیوند می‌دهد. از طرفی کاوش در دغدغه‌های مشترک این دو گرایش، درک درستی از دامنهٔ وسیع آثار بعد از مینیمال (شامل هنر مفهومی، هنر خاکی، اجرا، بادی آرت و چیدمان) را در اختیار ما خواهد گذاشت. تمام این رویدادهای دههٔ ۶۰، روایت مدرنیستی تاریخ هنر، که بیشتر حاصل نوشته‌های منتقد آمریکایی، کلمنت گرینبرگ بود، را به چالش گرفتند.

یکی از پیامدهای این چالش، تشخیص این نکته بود که معنای یک اثر هنری لزوماً نهفته در خود آن نیست، بلکه اغلب از زمینه‌ای که در آن حضور دارد، برمی‌خیزد و این زمینه، به همان اندازه که فرمال است، اجتماعی و سیاسی نیز می‌باشد. به این ترتیب ، پرسش در مورد سیاست و هویت فرهنگی (یا فردی)، در هنر بعد از دههٔ ۷۰ مرکزیت یافت؛ به عنوان مثال، در میان عوامل مهم آن دوره که هنوز هم اهمیت خود را داراست، می‌توان به تأثیر عمیق و بنیادین فمینیسم، موضوع جنسیت و عقاید پسااستعماری اشاره نمود. در پایان دههٔ ۷۰ تحلیل‌های روانشناختی و فلسفی و تئوری‌های فرهنگی دیگر در جریان شکل گیری یک پست مدرنیسم انتقادی، به طور فزاینده‌ای اهمیت یافتند.

این تئوری‌ها برای تفسیر آثاری به کار رفتند که همچنان از ابتدای دههٔ ۶۰ به بعد، چیستیِ هنر را مورد سؤال قرار داده بودند. البته موازی با این جریان، گونه‌ای احیاء نقاشی سنتی هم شکل گرفته بود که در زمان خود، واکنشی شدیداً محافظه کارانه نسبت به تجارب دههٔ ۶۰ و ۷۰ محسوب شده و در تکان اقتصادی دههٔ ۸۰، توسط رشد ناگهانی بازار هنر حمایت می‌شد.

فصول پایانی کتاب به هنر دههٔ ۹۰ و پس از آن می‌پردازد، هنری که مضمون و دلمشغولی‌اش نسبت به سال‌های قبل به کلی تغییر کرده بود. امروزه تعداد بی‌شمار نمایشگاه‌های پژوهشی بین‌المللی، بیانگر رشد وجههٔ چند فرهنگی جهان هنر هستند، در حالیکه افزایش روزافزون موزه‌های هنر معاصر در شهرهای بزرگ، نشان می‌دهد که حداقل تعدادی از آنها، هنر را جزئی از صنعت عظیم سرگرمی و فراغت اعلام می‌کنند.

امکان وجود چنین دیدگاهی از سوی مردم، بیانگر وقوع یک تغییر جهت اساسی

در سال‌های مورد بحث کتاب است. تمایز بین هنر و روزمرگی که کتاب با آن آغاز شده است، به مرور اهمیت خود را از دست می‌دهد و نگریستن به این دو، لزوماً به عنوان دو مقولهٔ متضاد، دیگر بی معنی است. درست همانطور که از زمان فروپاشی دیوار برلین در سال ۱۹۸۹ ، اطمینان پیشین نسبت به تفاوت‌های سیاسی و اقتصادی رنگ باخت، هنر امروز هم خود را در یک فضای اصلاح شده می‌یابد، فضایی که بی‌نهایت سیّال به نظر می‌رسد و نقاط ارجاع ثابت چندانی ندارد. به این ترتیب همان سؤالات همیشگی، قویتر از قبل، باقی‌اند: چه چیزی (به عنوان هنر) باید ساخت و چگونه باید آن را ارائه کرد، چگونه باید آن را قضاوت و تفسیر نمود ؛ و درست، کدام است ؟

www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**رابرت راشنبرگ**
*تختخواب*، ۱۹۵۵

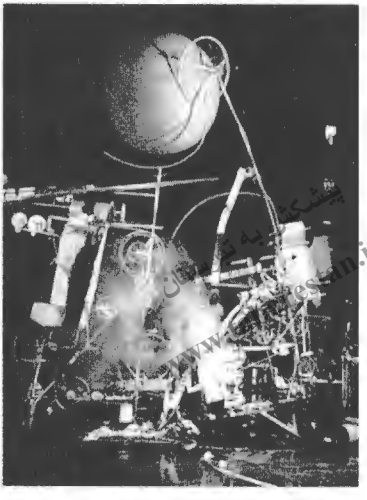
فصل اول

# واقعیت

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

در آغاز دهۀ ۶۰، هنوز می‌توانستیم آثار هنری را متعلق به یکی از این دو حوزۀ اصلی بدانیم: نقاشی و پیکرتراشی. پیش از آن، کلاژهای کوبیستی و دیگر تکه چسبانی‌ها، اجراهای فوتوریست‌ها و رخدادهای دادائیست‌ها، شروع به زیر سؤال بردن این تقسیم‌بندی ساده کرده بودند و عکاسی، ادعاهای پرقدرتی مبنی بر پذیرفته شدن به عنوان یک رسانۀ هنری داشت. با این وجود، عقیدۀ حاکم هنوز برآن بود که هنر (تجسمی) لزوماً از محصولات تلاش خلاقانۀ بشر که تحت عنوان نقاشی و پیکره می‌شناسیم، تشکیل شده است. از سال‌های دهۀ ۶۰ به بعد بود که قطعیّت در این سیستم تقسیم‌بندی، به تدریج کم و کمتر شد. مسلماً هنوز هنرمندانی هستند که نقاشی می‌کنند یا کسانی که به طور سنتی پیکرتراش نامیده می‌شوند، اما این تجارب، امروز، در بین گسترۀ وسیعی از فعالیت‌ها جا گرفته‌اند.

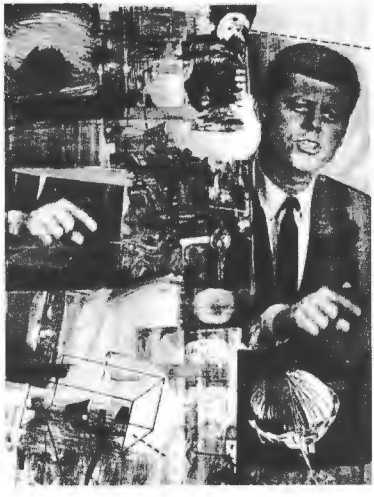
در سال ۱۹۶۲، نشریۀ «آرت فورم» در ساحل غربی آمریکا، کار خود را آغاز نمود. این نشریه در نخستین شمارۀ خود، با قراردادن مقاله‌ای از لستر.د.لانگمن، رئیس دپارتمان هنر دانشگاه کالیفرنیا، در صدر مطالب خود، به شکلی کنایه آمیز موضع خود را مشخص کرد. این مقاله که به مناسبت بازگشایی یک نمایشگاه پژوهشی با عنوان «هنر اسمبلاژ»[1] در موزۀ هنر مدرن نیویورک، نوشته شده بود، در ۵ صفحه، با بررسی بسیاری از هنر آن دوره (که امروز دیگر اعتبار قبل را ندارند)، آن را به کلی رد نمود: نقاشی کنشی جکسون پولاک، نقاشی‌های بزرگ و تک رنگ بارنت نیومن که فقط یک یا دو نوار باریکِ رنگ بر آنها ریخته می‌شد؛ بوم‌های آبی ایو کلاین و اجراهای او که از مدل‌های عریان، به جای قلم‌مو، برای نقش‌گذاری استفاده می‌کرد؛ آثار ترکیبی رابرت راشنبرگ مانند تختخواب[2] (۱۹۵۵) : روتختیِ آغشته به رنگ که بر دیوار نصب شده بود، یا مونوگرام[3] (۱۹۵۹): بز پر شده‌ای که درون حلقۀ یک تایر کهنه قرار گرفته بود؛ مجسمه‌های سزار که از لاشه ماشین‌ها ساخته می‌شدند؛ پیکره‌های موتوردار ژان تینگولی که ترکیبی از آت و آشغال‌های



**ژان تینگولی**
*بزرگداشت نیویورک*، ۱۹۶۰

صنعتی بودند، مانند بزرگداشت نیویورک[۴] (۱۹۶۰): دستگاه خود تخریب‌گری که در باغ موزهٔ هنر مدرن نیویورک به نمایش درآمد؛ و بالاخره رخدادهای آلن کاپرو ، کلاوس اولدنبرگ ، جیم داین و رد گرومز .

اعتراض لانگمن به چنین شکلی از هنر، صرفاً به خاطر وجود آن نبود، بلکه به نظر او این هنر سخنگوی فرهنگ عامه شده بود. البته حق با او بود؛ استفاده خاص آثار راشنبرگ و جاسپر جانز از مسائلی که از زندگی روزمره گرفته می‌شدند باعث شده بود که فعالیت‌های آنها از میانهٔ دهه ۵۰ به بعد « نئو دادا » خوانده شود. اما این عنوان بیشتر به کارهای هنرمند فرانسوی، مارسل دوشان اشاره داشت تا آثار هوگوبال، تریستان تزارا و دیگر فعّالان کاباره ولتر زوریخ در سال ۱۹۱۶. دوشان واژهٔ «حاضرآماده» را در توضیح اشیائی ابداع کرده بود که حاصل تولید انبوه بودند و وی پس از انتخاب و خریدشان آنها را به عنوان آثار هنری عرضه می‌نمود. چرخ دوچرخه[۵] (۱۹۱۳): چرخ دوچرخه‌ای بر روی یک چهارپایه، از اولین نمونه‌های آن بود ؛ و بدنام‌ترین آن چشمه[۶] (۱۹۱۷): توالت دیواری که عبارت « R.Mott » روی آن امضاء شده بود. دوشان توسط «حاضرآماده » از مخاطب خود خواست تا بیاندیشد که چه چیزی منحصر به فرد بودنِ اثر هنری را در میان جمع کثیری از اشیاء دیگر مشخص می‌کند. آیا این خصیصه، باید در خود اثر هنری یافت شود یا در اقدامات هنرمند پیرامون شیء؟ چنین پرسش‌هایی در هنر دههٔ ۶۰ و بعد از آن، دوباره طنین انداخت.



**رابرت راشنبرگ**، *بوفالو II*، ۱۹۶۴. داگلاس کریمپ، منتقد آمریکایی، این مجموعه را بیشتر چاپ می‌داند تا نقاشی: «راشنبرگ مسلماً از تکنیک‌های تولید (مانند ترکیب و اسمبلاژ) به تکنیک‌های بازتولید (مانند سیلک اسکرین) تغییر مسیر داده بود.»

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

دو نکتهٔ کلیدی در واژه اسمبلاژ نهفته بود. اول اینکه گرچه با جمع‌آوری تعدادی تصویر و شیء بتوان اثری هنری ایجاد کرد، اما آن تصاویر و اشیاء، هیچگاه همانندی خود را با دنیای عادی و روزمره‌ای که از آن گرفته شده‌اند از دست نمی‌دهند؛ دوم اینکه چنین رابطه‌ای با روزمرگی، به هنرمند این اجازه را می‌دهد که از دامنهٔ وسیعی از مصالح و تکنیک‌ها که تاکنون نقشی در شکل دادن به هنر نداشته‌اند استفاده کند. در اواسط دههٔ ۵۰، جاسپر جانز پرچم آمریکا را در نقاشی پرچم[۷] (۵۵-۱۹۵۴) به تصویر کشید. این نقاشی که تصویری از یک شیء پیش پا افتاده و البته یک سمبل بود، در عین حال می‌توانست به عنوان ترکیبی فرمال از رنگ‌ها، خطوط و اشکال هندسی نیز نگریسته شود. علاوه بر این، در واقعی بودن، سه بعدی بودن و شیءوارگی، هیچ چیز از یک پرچم واقعی، که یک تکه پارچهٔ رنگ شده است، کم نداشت. همین امر در مورد هدف هایی که نقاشی می‌کرد هم صحیح بود. از طرف دیگر، راشنبرگ، در آغاز دههٔ ۶۰ و در ادامه نقاشی‌های ترکیبی خود مجموعهٔ بوم‌هایی را متشکل از تصاویری با چاپ سیلک اسکرین تولید کرد؛ درست مثل اینکه نقاشی شده باشند. این تصاویر نه فقط از تاریخ هنر، بلکه همچنین از رسانه‌ها گرفته می‌شدند و عناصر آن‌ها مانند تصاویر روزنامه‌ها و مجلات و بولتن‌های تلویزیونی، به تناوب تکرار می‌شدند. به‌طورمثال دستِ تکرار شدهٔ جان اف.کندی در بوفالوII [۸] (۱۹۶۴)، ریتمی را بر پهنهٔ بوم ایجاد می‌کرد که به کلی متفاوت از ترکیب‌بندی‌های پیشین هنر گذشته بود.

**روی لیکتن استاین**
*می‌دانم چه احساسی باید داشته باشی، براد*، ۱۹۶۳

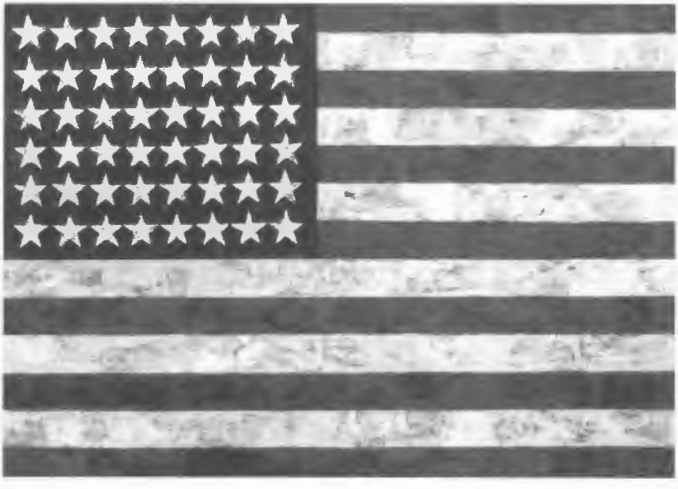
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تمایل‌های موجود در فعالیت‌های دههٔ ۵۰ (گرایش به امور عادی و پیش‌پا افتاده، حس بصری جدید و ایمان به بخت و اقبال که نه تنها میراث دادا، بلکه پذیرفتن اهمیت نقش اتفاق و تصادف در زندگی بود) هنر را به دو سو کشاند: پاپ و مینیمالیسم. شاید در ظاهر بـه نظـر آید که آثار متعلق به هر یک از این جریانات، شـباهت زیادی با هم ندارند. یک چاپ سـیلک اسـکرین مرلین مونرو از اندی وارهول چه نقطه مشترکی با مجموعه‌ای از صفحات مسـی کارل آندره می‌تواند داشته باشد؟ هنرمندان و منتقدان آن دوره، اشتراکی بین این دو نمی‌دیدند.

پاپ آرت از همان ابتدای دههٔ ۶۰، به عنوان جنبشـی در آمریکا ظاهر و تثبیت شـده بود. از حدود سـال ۱۹۶۲ یک حس مشـترک بین تعـدادی از هنرمندان، از جمله روی لیکتن استاین ، اندی وارهول، کلاوس اولدنبرگ، تام وسلمان و جیمز روزن کوئیست، قابل تشـخیص بود. کارهای همهٔ آنها از موضوعات پیش‌پا افتاده و حتی مبتذل جامعه شهری آمریکا گرفته می‌شـد. علاوه بر این، آثار این هنرمندان، وابسـته به تکنیک‌های فرهنگ بصری توده به نظر می‌آمد، که فاصلهٔ زیادی از شـیوه‌های احساسی اکسپرسیونیست‌های انتزاعـی گرفته بود. مثلاً، لیکتن‌اسـتاین فریم‌های منفردی از نوارهای کارتون را انتخاب کرده و بعد از اصلاحاتی که برای دسـتیابی به منظور خاص خود روی آنها انجام می‌داد، آنهـا را بـا رنگ روغـن و در مقیاس بزرگ روی بـوم پیاده می‌نمود. گرچـه این فرآیندِ

بازســازی، آزادانه یا خلاق و سرزنده نبود، در عوض دقت و موشکافی زیادی در آن وجود داشت. وی به جای تفسیرهای طولانی و خطابه‌های نقاشانه دربارهٔ این کمیک استریپ‌ها (آن گونه که اکسپرسیونیسم انتزاعی مخاطبان را عادت داده بود)، حتی نقطه‌های موجود در چاپ اصلی را هم، البته با دست، بازنمایی می‌کرد و از آنجا که حاصل کار، بسیار خشک و غیراحساسی به نظرمی‌آمد، می‌شد باور داشت که قصد القای هیچگونه تفسیری در کار نبوده است. در نگاه اول، تصور نمی‌شود که نقاشی‌های او کار دست باشند و به اندازهٔ ماده اولیه‌شان، یعنی همان داستان‌های فکاهی مصور، ماشینی به نظرمی‌آیند. گرچه در آثاری مانند می‌دانم چه احساسی باید داشته باشی، برادا![9] (۱۹۶۳) آشکار است که تفکر هنر به عنوان عملی بیانگر احساسات، به استهزاء گرفته شده است.

اواخر سال ۱۹۶۲ ، در سمپوزیومی که با موضوع پاپ آرت در موزه هنر مدرن نیویورک برگزار شد، منتقدی به نام هنری گلدزالر چنین اظهار کرد: «نشریات پرطرفدار (به خصوص مجله life)، نماهای درشت فیلم‌های رنگی و سیاه و سفید بر پرده گسترده سینما، بیل بوردهای عظیم و از همه مهمتر آشــنایی چشــم ما با ظاهر زنندهٔ همه اینها توسط تلویزیون، نوعی تصویرپردازی برای جامعه و به تبع آن برای هنرمند فراهم آورده اســت که حضور دائمی و همه جایی‌اش آن را به اجبار نمایان می‌سازد.» در ادامهٔ بحث سؤالاتی در مورد این هنر جدید با محوریت این موضوع مطرح شــد که آیا پاپ آرت نکتهٔ تازه‌ای را، چه از نظر فرم



**جاسپر جانز**
پرچم، ۵۵-۱۹۵۴.
جونز نقل می‌کند که شبی خواب این را دید که پرچم آمریکا را کشیده است؛ روز بعد برخاست و دقیقاً همان کار را کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

**جیمز روزن کوئیس**
*فانتوم III*، ۱۹۶۵.
مشابهت مقیاس پاپ با تبلیغات با این کار مطرح شد. نقاشی، تمام دیوارهای گالری را دور می‌زد و آمیزهٔ تصاویری که از صنعت، مد، خانه یا موضوعات نظامی گرفته شده بودند، نشان از دامنهٔ گستردهٔ زندگی معاصر داشت. این کار، بیش از آنکه یک نقاشی باشد، یک محیط بود.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

و چه محتوا، در خود دارد یا نه؟

مخالفان آن، از نظر فرمال هیچ چیز تازه‌ای که قبلاً توسط جاسپر جانز یا اکسپرسیونیست‌های انتزاعی آزموده نشده باشد را در آن نمی‌دیدند. به عنوان مثال رشته‌های اسپاگتی که بعدها مشخصهٔ آثار جیمز روزن کوئیست شد مانند فانتوم III[10] (۱۹۶۵) و تو را با فوردم دوست دارم[11] (۱۹۶۱)، پیچ وتاب‌های رنگ چکانی‌های جکسون پولاک را به یاد می‌آورد. به همین ترتیب تکرار نقش مایه‌ها درآثار وارهول (قوطی کنسرو، بطری‌های کوکاکولا، اسکناس، عکس‌های خبری، افراد مشهور) وامدار همان شیوه‌ای بود که جانز در نقاشی‌هایش برای پوشاندن سطح بوم از اعداد و حروف استفاده می‌کرد. این در واقع راه حل جانز برای این مسأله بود که به جای اینکه موضوع اصلی در مرکز توجه قرارگیرد و لبه‌ها نقش حمایت کننده داشته باشند، چگونه می‌توان به سرتاسر بوم اهمیتی یکسان داد (که البته ریشه در اکسپرسیونیسم انتزاعی داشت).

**اندی وارهول**، *جعبه‌های بریلو*، ۱۹۶۴

استفاده از زنجیره‌ای از اعداد که از گوشهٔ سمت چپ بالای بوم آغاز شده و تا گوشه سمت راست پایین ادامه داشتند، شیوهٔ مناسبی برای دستیابی به نتیجهٔ مورد نظر بود. اما وارهول همانطور که در گل‌ها[۱۲] (۱۹۶۲) می‌توان دید، با استفاده از اعداد و طرح‌های کلی نقاشی‌های کودکان، از جانز پیشی گرفت.

البته تکرار برای وارهول، بیشتر در ارتباط تنگاتنگ با شیوهٔ دیدن و برخورد با انواع تصاویر و اشیاء زندگی روزمره بود. اولین نمایشگاه وی در گالری فروس در لس‌آنجلس (۱۹۶۲) شامل ۳۲ نقاشی از قوطی‌های جداگانه سوپ کمپبل بود که روی طاقچه باریکی در طول دیوار قرار گرفته بودند. نمایشگاه‌های بعدی او (با تصاویری از انبوه قوطی‌های کنسرو، بطری‌های کوکا و اسکناس) بر دیدگاه اثر هنری به عنوان یک کالا تأکید داشتند. این تفکر در سال ۱۹۶۴ با تصاویر او از جعبه‌های بریلو و نمایشگاه‌هایش در گالری لئوکاستلی و گالری استابل در نیویورک تقویت شد. در نمایشگاه لئوکاستلی وی دیوارها را با تصاویری تکراری از گل پوشاند و در گالری استابل، فضا را با قوطی‌های رب کمپبل پرکرد. در نمایش کاستلیِ سال ۱۹۶۶ او، تمام فضای نمایشگاه با کاغذ دیواری با نقش گاو تزئین شد. وی همچنین از سال ۱۹۶۳ به بعد، فیلم‌هایی را ساخت که با استفاده از دوربین ثابت، فقدان یک ساختار روایی و مدت زمان بسیار طولانی‌شان، رابطهٔ جدیدی را بین زمان حقیقی و زمان سینمایی پایه گذاشتند و از طرفی کیفیت توجهی که

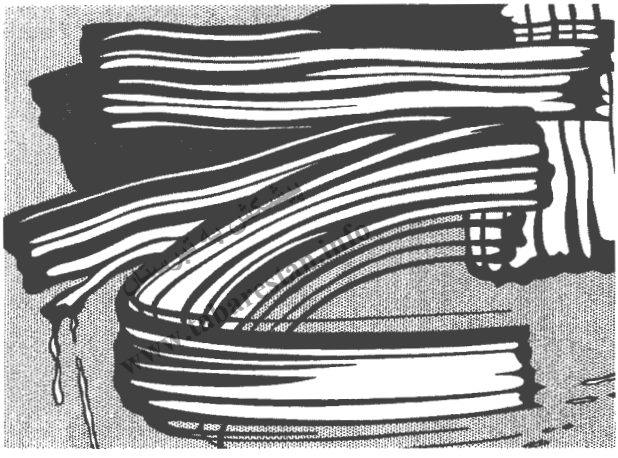
www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

**اندی وارهول**، *گل‌ها*، ۱۹۶۲.
نقاشی می‌تواند در عوض واقعیت یک فضا، تنها توهم عمق را بر روی سطح تخت بوم ایجاد کند. وارهول در کنار پذیرش همین نکته و ارجاع به نقاشی‌های جانز، با استفاده از نقاشی با اعداد، آن جدیتی که نقاشی از روی عادت توسط آن ارتباط برقرار می‌کرد را تضعیف نمود. تخته‌های بازی کودکان که حاصل تولید انبوه بودند، در این اثر اشاره می‌کند که هر کسی می‌تواند آن را انجام دهد و این نیز لایه‌ای دیگر از معنا، در ایده‌اش برای تولید کارخانه‌ایِ هنر بود.

مخاطب صرف تماشای تصویر می‌کند را می‌سنجیدند. مانند فیلم‌های خواب[۱۳] (۱۹۶۳، تصویر مردی که خوابیده) و امپراطوری[۱۴] (۱۹۶۴، نمایی ثابت از ساختمان Empire State).

وارهول در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۶۳، به علاقهٔ خود به تصاویر مرتبط با مرگ اشاراتی نمود. تصاویر صفحه حوادث روزنامه‌ها، قربانیان سوانح رانندگی، صندلی الکتریکی، شورشهای تبعیض نژادی، جنایتکاران تحت تعقیب، چهرهٔ الیزابت تیلور (که در آن زمان حال وی وخیم بود)، خودکشی مرلین مونرو و ماجرای مرگ جکی کندی، همهٔ اینها تصاویری بودند که بر تم مرگ تمرکز داشتند: «هر لحظه‌ای که رادیو را روشن می‌کردید، خبر مرگ میلیون‌ها نفر یا چیزی مانند آن را می‌شنیدید؛ و همین، آغازگر این تصاویر بود. اما واقعیت این است که وقتی تصویری چندش‌آور را بارها و بارها ببینید، دیگر هیچ تأثیری بر شما نخواهد داشت.» داستانی که همهٔ روزنامه‌ها و گزارش‌های خبریِ روز را فرا گیرد و در تمام نشریات تحلیل شود خیلی زود تازگی خود را از دست می‌دهد و کم‌کم جزئی از همان سیستم ارتباطی‌ای می‌شود که آن را در دسترس قرار داده است؛ چرا که خبرها و رسانه‌هایی که انتقال دهندهٔ این اخبار هستند، همه‌جایی و یکسان‌اند. عبارات مشهور وارهول نیز، همه، بازتاب همین موضوع بودند (مثلاً وارهول همیشه می‌گفت که می‌خواهد مانند یک ماشین عمل کند، از جمله‌های معروف وی این بود که در آینده هر کسی برای ۱۵ دقیقه به شهرت می‌رسد و در جایی دیگر گفته بود قوطی کوکای رئیس‌جمهور آمریکا با کوکایی که گدایی در گوشه خیابان می‌خورد، هیچ فرقی ندارد). به عقیدهٔ او هنر هم، درست مانند قوطی‌های کنسرو و قالب‌های صابون، نوعی محصول تلقی می‌شود و راه گریزی از آن ندارد. وی برای تأکید بر این دریافت، استودیوی خود را «کارخانه» نامید و روش کار گروهی که در چاپ سیلک اسکرین تصاویر انتخاب کرده بود، به خط تولید شباهت داشت. اما همانطور که در مورد لیکتن استاین هم صادق است، این گمنامیِ آشکار در اجرا بیشتر نوعی ژست بود؛ چرا که تصمیمات خود وارهول در انتخاب تصاویر و رنگ‌ها و اشکالاتی که گهگاه عمداً وارد پروسهٔ ارائه می‌کرد، بسیار حساس و تعیین کننده بودند.

ولی موضوع سؤال‌برانگیز برای منتقدین، پیش‌پا افتادگیِ این هنر بود. باید واضح‌تر نشان داده می‌شد که اشیاء و مواد با از سرگذراندن نوعی تغییر شکل، امکان ورود به مقولهٔ هنر را می‌یابند؛ وگرنه هنر نمی‌توانست ادعای عرضهٔ چیزی غیر از زندگی روزمره



**روی لیکتن استاین،**
*نقاشیِ کمی بزرگ*، ۱۹۶۵

ما را داشته باشد . در نقطهٔ مقابل، لیکتن استاین عقیده داشت که دگرگونی به هیچ وجه، وظیفه هنر نیست: « دگرگونی واژهٔ ناآشنایی‌است؛ این مفهوم را به ذهن می‌آورد که هنر دگرگون کننده است، درحالیکه هنر دگرگون نمی‌کند، فقط شکل می‌دهد.»

ارجاعات فرمال پاپ آرت به اکسپرسیونیسم انتزاعی، نشان می‌دهد که پاپ تا چه حد خود را هنر می‌دانست. در آثار آغازگران جنبش پاپ، آن کشمکش لازم بین دو نسل مختلف، ایجاد شده بود و به شکلی همزمان، هم ادامه و هم واکنش نسبت به جریانات گذشته در آنها وجود داشت. همانطور که رشته‌های اسپاگتی آثار روزن کوئیست یادآور نقاشی‌های پولاک بود، میراث هنر مدرن در آثار لیکتن استاین هم دوباره عرضه شد. مجموعهٔ ضربه قلم‌ها[15]ی او در سال ۱۹۶۵ که بسیار دقیق و ظریف اجرا شده بودند، در واقع اکسپرسیونیسم انتزاعی را ارائه می‌کردند و خیلی واضح به این نکته اشاره داشتند که بیانگریِ موجود در این سبک، حاصل ضبط دقیق و مطلق یک حالت عاطفی نیست، بلکه نتیجهٔ کنار هم آمدن یک‌سری علائم فرهنگی خاص است و آن علائم، ابزاری برای فرانمایی آن حالت‌اند.

در سال ۱۹۶۱ ، کلاوس اولدنبرگ استودیوی خود را که ابتدا یک مغازه بود، دوباره به صورت یک فروشگاه دایر کرد و آن را با لوازم و اشیایی پرنمود که شبیه اجناس موجود در فروشگاه‌ها بودند، از قبیل محصولات غذایی و لباس. برای ساختن این اشیا،

پژوهش به تبرستان
www.tabarestan.info

**کلاوس اولدنبرگ**، *فروشگاه*، ۱۹۶۱ (نمای داخلی)

بعـد از خیسـاندن نوعی پارچه درون گچ، آنهـا را روی فریم‌های فلزی می‌کشـاند و در پایان آنها را به شـیوه‌ای غیردقیق و شـبیه اکسپرسیونیسـم انتزاعی رنگ کرده و برای فـروش عرضه می‌نمـود. وی پیـش از آن، هپنینگ‌هایی را با نام مسـتعار« ری گان»[۱۶] روی صحنه برده بود و « فروشـگاه »[۱۷] که دقیقاً عملکردی مانند یک فروشـگاه داشـت نیز در واقع ادامهٔ همین شـیوه محسوب می‌شد. او همچنین مسئلهٔ گذر زمان و مخصوصاً حرکت را به مجسمه‌سازی نزدیک‌تر کرد. کمیک‌استریپ‌های لیکتن استاین نیز با همین موضوعات سـر و کار داشـت و دریچهٔ بسته روایتگری در هنر را به سوی جریان گستردهٔ زندگی روزمره گشود. هر کدام از چیزهایی که در فروشگاه اولدنبرگ برای فروش عرضه می‌شـدند، به علت شـکل برخورد با آنها، برای خود او نقش مجسـمه را پیدا کرده بودند. مردم آنها را خریداری کرده، به خانه‌هایشـان می‌بردند و طوری با آنها رفتار می‌کردند که گویی مجسـمه‌اند. وی سـال بعد، کپی‌های پارچه‌ای از همبرگر، برشی از کیک و بستنی قیفی که درونشـان با چیزهای مختلفی پر شـده بود، را نمایش داد. در این مجسمه‌های تر و تمیز جدید، دیگر از مالیدن رنگ خبری نبود، بلکه خودِ متریال‌ها رنگی بودند و از دید

**جرج سگال، شام، ۱۹۶۴**

www.tabarestan.info تبرستان

www.tabarestan.info

**اد کینولز**
یادبود جنگ
۱۹۶۸

سیدنی تیلیم منتقد، «بسیار شبیه نسخه‌های اصل خود به نظر می‌آمدند». مقیاس این اشیاء هم بی‌شک توجَه را جلب می‌کرد. هر کدام از آنها اندازهٔ یک انسان بود و آن شلوار آبی معروف که در همان نمایشگاه عرضه شد، مقیاسی غول‌آسا داشت. واقعیت این است که تجارب اولدنبرگ بسیار مبتکرانه بودند. پوشش خارجی در این کارها ابتدا دوخته شده و در پایان پر می‌شد. بنابراین فرم آنها به جای اینکه به شیوهٔ سنتی حاصل تراشیدن یا ساختن حول آرماتور باشد، از درون شکل می‌گرفت و چون متریال‌ها، همه، نرم بودند، این قوهٔ جاذبه بود که فرم نهایی این آثار را تعیین می‌نمود، نه اولدنبرگ. از این نظر، این «کپی‌ها»، می‌توانستند چیزهای تقریباً یکدستی به نظر آیند. علاوه بر آن وی متوجه شد که نرمی این مجسمه‌ها، باعث می‌شد که مثل نقاشی به نظر آیند.

رابطه گشادهٔ هپنینگ با محیط اطرافش، به شکلی دیگر توسط تام وسلمان در اشیاء هنری قرارداده شد. کارهای اولیه او، کلاژهایی از عکس محصولات غذایی در آگهی مجلات بودند. آثار بعدی، آن نوع فضاهای داخلی و خانه‌هایی که رؤیای مصرف‌کنندگان بود را تصویر می‌کرد؛ چیز هایی شبیه به کلاژ مهم ریچارد همیلتون واقعاً چه چیزی خانه‌های امروز را چنین متفاوت و جذاب می کند؟[۱۸] (۱۹۵۶) . اما وسلمان آنها را به صورت صحنه‌پردازی‌های چند رسانه‌ای درمی‌آورد. به عنوان مثال برخی از آثار در مجموعهٔ برهنه بزرگ آمریکَایی با نوار صوتی و رادیو و تلفنی که گاه به صدا درمی‌آمد،

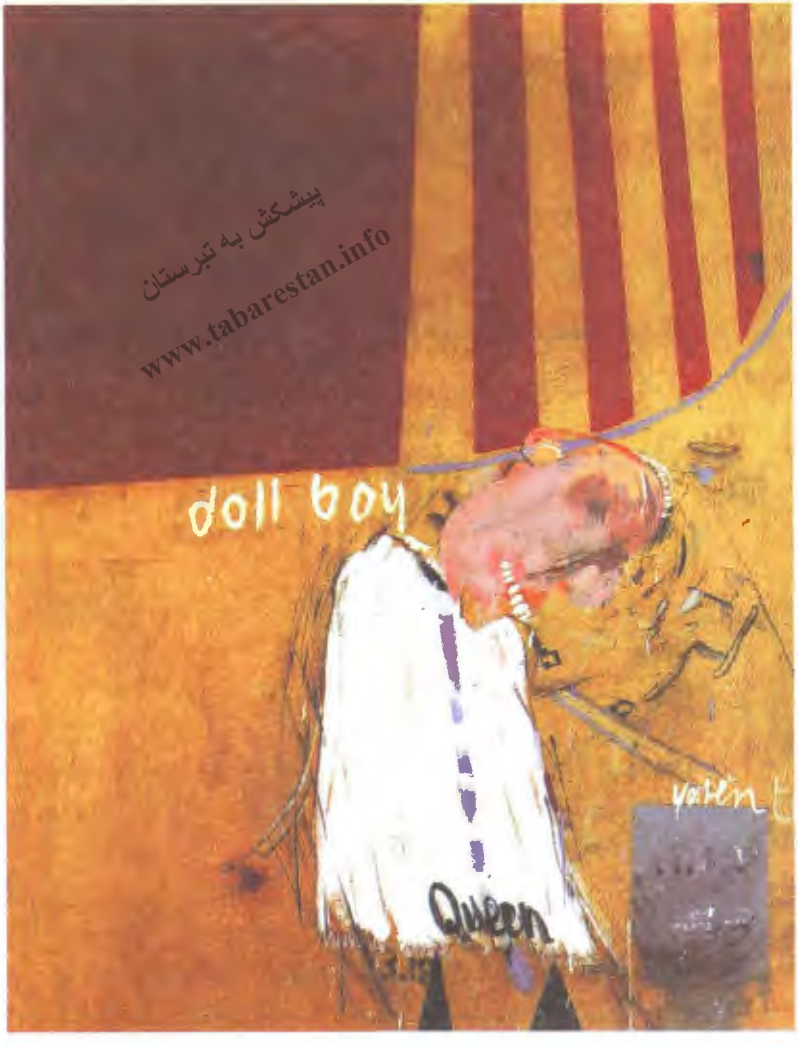
همراه می‌شدند: برهنه بزرگ آمریکایی شمارهٔ ۵۴[۱۹] (۱۹۶۴). جرج سگال و ادکینولز نیز چنین صحنه‌پردازی‌هایی می‌ساختند. سگال آدم‌های سفید گچی خود را با اندازهٔ حقیقی، در موقعیت‌های منجمد و بی حرکتی (مثلاً سر میز یک کافه) قرار می‌داد. اما در صحنه‌های کینولز، آدم‌ها دیگر گچی نیستند، مدل‌های رباط مانندی‌اند که از لباس‌ها، قطعات و دیگر چیزهای دورریختنی سرهم شده‌اند، مانند باری که در کافه رستوران[۲۰] (۱۹۶۵) درست کرده است یا صندلی عقب داج-۳۸[۲۱] (۱۹۶۴).

کینولز هنرمندی از سواحل غربی بود که همراه عده‌ای دیگر مانند مل راموس، بیلی ال بنگستون، وین تیبو و ادوارد روشا در نوعی سبک و سیاق مردمی کار می‌کرد. راموس و تیبو نقاشانی بودند که به واسطه مضمون کارهایشان، پاپ آرتیست محسوب می‌شدند؛ چاپ‌ها و بوم‌های بنگستون با استفاده از تصاویر مختلفی از موتور سیکلت، حال و هوای جوانی را زنده می‌نمود؛ علاقه روشا بیشتر به معماری و علائم و نشانه‌های لس‌آنجلس و زبان تصویری سرراست بیل‌بوردها بود. رابرت ایندیانا سبک بصری نقاشی‌هایش را از علائم قراردادی راهنمایی و رانندگی می‌گرفت. خوانایی و وضوح حروف در ظاهر همه فهم تصاویر، در چنین آثاری، هم در پی بیان و هم در عین حال زیر سؤال بردن نگرش‌ها و ویژگی‌های آمریکای معاصر بود.

**ادوارد روشا**، *اندازهٔ حقیقی*، ۱۹۶۲. روشا در این دوره چند کتاب تأثیرگذار نیز پدید آورد که عنوان‌های عجیب و غریبشان گویای تصاویر درونشان بود. (مانند ۲۶ پمپ بنزین، چند آتش سوزی کوچک و شیر یا تمام خانه‌های حاشیه سان ست بولوار)

www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



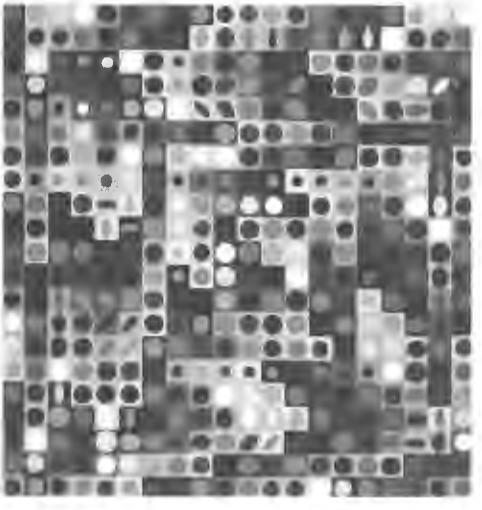

**دیوید هاکنی**، *پسر خوشگل*، ۶۱-۱۹۶۰. اعداد ۳ و۱۸ که در گوشهٔ پایین نقاشی نوشته شده‌اند، کدهای ساده‌ای هستند که به سومین و هجدهمین حرف اشاره دارند، یعنی C و R؛ حروف اول کلیف ریچارد که ترانهٔ «پسر خوشگل» او در آن دوره شهرت زیادی کسب کرده بود.

همانطور که توضیح داده شد، پاپ آرت یک پدیدهٔ آمریکایی، و آن‌هم آمریکای شمالی، بود؛ هم از دید آنان که در خود آمریکا بودند ( چرا که به نوعی واقعیت اجتماعی می‌پرداخت ) ، و هم از دید آنان که در خارج، آمریکا را با آن واقعیت‌ها می‌شناختند. اما کاربرد واژهٔ پاپ، کمی پیش‌تر، برای اولین بار در ارتباط با کارهای عده‌ای از هنرمندان انگلیسی دههٔ ۵۰ به‌کار رفت. مانند ریچارد همیلتن، ادواردو پائولوزی ، نایجل هندرسون، پیتر بلیک و دیگران. با وجود اینکه تمرکز آنها بر فرهنگ ابالات متحده بود و همان اشارات را در خود داشت، اما عمیق‌تر بود و طبیعتاً از آن فرهنگ فاصله داشت و به همین دلیل بود که تامس هس منتقد، آن را بر خلاف گونهٔ سرزنده و گشاده‌روی آمریکایی، بسیار کتابی خواند: « انگار توسط کتابداران شکل گرفته است». در هر حال نقش اساسی این آثار در داستان هنر پاپ غیر قابل انکار است، مخصوصاً سهم عمده‌ای که لارنس الوی داشت. او هم در کنار همیلتون و پائولوزی، عضوی از گروه هنرمندان، طراحان و منتقدان مستقل بود که در طول دههٔ ۵۰ حول فرهنگ بصری معاصر مباحث و جلساتی را در ICA لندن بر پا کرده بودند. وی سپس به آمریکا رفت و نوشته‌ها و فعالیت‌هایش در نمایشگاه‌ها، باعث ایجاد نوعی پیوند بین فعالیت‌های هنری دو کشور شد. در اوایل دههٔ ۶۰ گروه دیگری از هنرمندان که بیشتر آنها وابسته به کالج سلطنتی هنر در لندن بودند، شروع به نمایش کارهایی نمودند که هم از نظر موضوع و هم نحوهٔ برخورد، به گونه‌ای مرتبط با هم به نظر می‌آمدند. ریچارد اسمیت ، آلن جونز ، درک بوشیر ، پیتر فیلیپس ، آر.بی. کیتای از آمریکا و دیوید هاکنی ، همه از دستمایه‌های فیگوراتیوی استفاده می‌کردند که از رسانه‌ها و کوچه و خیابان‌های شهر گرفته شده بودند. کیتای از این تکنیک‌ها، برای بازبینی میراث فرهنگی و سیاسی در تاریخ قرن بیستم استفاده کرد؛ قسمت‌های انتزاعی نقاشی‌های جونز و هاکنی، آنها را به دیگر معاصرانشان (مخصوصاً پل هاکسلی و جان هویلند ) نزدیک می‌کرد و اولین نمایش آثار اکسپرسیونیست‌های انتزاعی در انگلیس، تأثیر زیادی بر آنها داشت. در آن دوره، بیشتر نمایشگاه‌های نقاشی، تحت تأثیر سطوح تخت انتزاع پسانقاشانهٔ امریکا که در آن زمان رایج بود، حداقل مجاز اندازهٔ بوم و حداکثر میزان برجستگی بوم از سطح دیوار را تعیین کرده و آثار خارج از این ارقام را رد می‌کردند. اهمیت نقاشی‌های هاکنی نه‌تنها به خاطر ترکیب عمدی عناصر فیگوراتیو و انتزاعی، بلکه همچنین در به‌کارگیری نشانه‌های دیوارنگاری و زبان نسل جدید در بیان سکس بود.

مجذوبیت نسبت به عناصر زمان و حرکت، همانطور که در فروشگاه اولدنبرگ هم

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

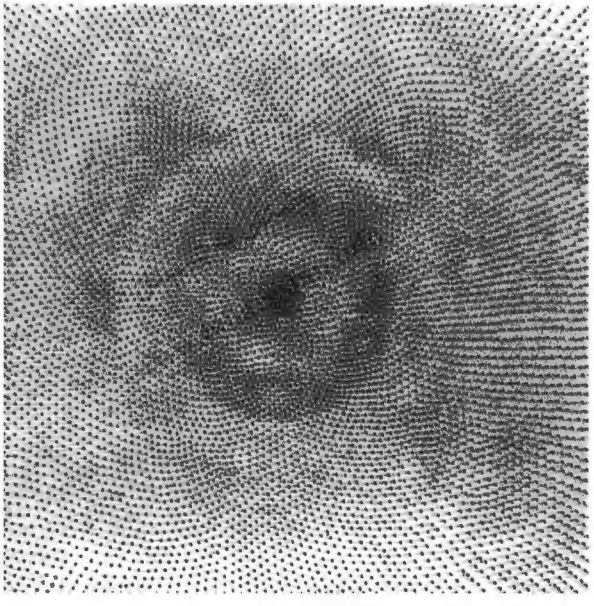
**خوسوس رافائل سوتو**
*مکعبی از فضای نامعلوم*، ۱۹۶۹



**ویکتور وازارلی**
*قطعهٔ دوم از مجموعهٔ فولکلور زمینی*، ۱۹۶۴

بریجیت رایلی، پیچش، ۱۹۶۳

وجود داشت، در پانل‌های چندگانه لیکتن استاین، با نام ووم [۲۲] (۱۹۶۳) نیز آشکار بود، به خصوص در تصویر کردن شعله‌های آتش و انفجار. به طور کلی، هنر جنبشی(کینتیک‌آرت) در پی علاقه نسبت به کنسترکتیویسم و مخصوصاً آثار متحرک نائوم گابو گسترش یافت. این هنر با مرکزیت یافتن در پاریس، به خصوص گالری دنیس رنه، عدهٔ زیادی از هنرمندان با دیدگاه‌های فرهنگی مختلف را گرد هم آورد. هنرمندانی مانند پل بوری از فرانسه، آگام از اسرائیل، خولیو لوپارک از آرژانتین، خوسوس رافائل سوتو از ونزوئلا، ژان تینگولی از سوئیس، همه، آثاری موتوردار یا دارای قطعات متحرک به وجود می‌آوردند. سوتو که ساخت سازه‌های مرتعش خود را از اواخر دههٔ ۵۰ شروع کرده بود، در اواخر دههٔ ۶۰ به آنها کیفیتی فضایی داد؛ مانند آنچه در مکعبی از فضای نامعلوم [۲۳] (۱۹۶۹) می‌بینیم. این نوع هنر که با گذشت زمان نیز در حال تغییر بود، در ارتباط نزدیک با گونه‌ای دیگر به نظر می‌آمد که پرسش اصلی‌اش این بود: طرح و رنگ تا چه اندازه می‌تواند توهّم حرکت را به وجود آورد. این هنر اپ آرت (کوتاه شدهٔ optical) نام گرفت و لااقل از نظر لغوی بسیار نزدیک به پاپ آرت بود. نقاشی‌های بریجیت رایلی در انگلستان، ویکتور وازارلی از مجارستان، فرانسوا مورله از فرانسه و ریچارد انوسکیویتس در آمریکا، را به علت ارتباط تنگاتنگشان با سطح، می‌توان نزول به آن هنری دانست که تنها



**گانتر اوکر**
*دایره-دایره‌ها*، ۱۹۷۰

وابسته به تحریک شبکیه بود؛ بازگشت به همهٔ آن چیزهایی که دوشان ازشان متنفر بود. در این بین، تأثیر پریشان‌کنندهٔ شبکه‌های وازارلی در فولکلور زمینی[۲۴] (۱۹۶۴)، یا خطوط سیاه و سفید رایلی در پیچش[۲۵] (۱۹۶۳) یا سَیلان[۲۶] (۱۹۶۴) به شدت فیزیکی بودند. مشاهدهٔ اُپ آرت با ایجاد واکنشی فیزیکی، باعث می‌شد بیننده علت این توهّم حرکت را در واقعیت‌های بدن خویش جستجو کند.

حرکت و نور، مشغولیت اصلی دو گروه از هنرمندانی بود که در شمال اروپا فعالیت می‌کردند: گروه «نول» در آمستردام که هرمن دُوری در آن عضویت داشت و گروه «صفر» در دوسلدورف که توسط هاینز مک و اتو پین تأسیس شده بود و بعدها، گانتر اوکر (که تابلوهایش از میخ‌هایی تشکیل می‌شد که نور را با حالت موجیشان منعکس می‌کردند) هم به آن پیوست. «اسپاسیالیسم» نیز که توسط هنرمند ایتالیایی، لوچیو فونتانا بعد از جنگ به عنوان هنر مربوط به نور و فضا مطرح شده بود، پیوندهایی با این گروه داشت. هنرمندان تأثیرگذار دیگری هم در دههٔ ۶۰ بودند که بعدها به «آرت پوورا» پیوستند؛ مانند میکل آنجلو پیستولتو و ماریو مرتز . پیستولتو در اواسط این دهه با چسباندن عکس‌هایی از

اشخاص بر روی سطوح صیقلی، کلاژهایی در حال و هوای پاپ می‌ساخت. مانند مردی در حال مطالعه[۲۷](۱۹۶۷) و دو نفر [۲۸](۱۹۶۲). مخاطب این آثار نمی‌توانست تصویر فیگورها را بدون افتادن تصویر خودش بر آنها مشاهده کند.

توجه به جنبهٔ پیش‌پا افتاده و حتی مبتذل زندگی در پاپ آرت، آن را به عنوان ثمرهٔ دیگر رئالیسم در هنر مطرح می‌کند. واژهٔ پرکاربرد رئالیسم تاکنون بارها و بارها به آثار هنری متنوع و متفاوتی اطلاق شده است، از نقاشی‌های کوربه، میله و دومیه در اواسط قرن ۱۹ گرفته تا کوبیسم پیکاسو و براک و تصویرپردازی‌های تبلیغاتی روسیه استالینی با برچسب رئالیسم سوسیالیستی؛ و این بار برای توصیف حرکتی به کار رفت که تغییر مسیری اساسی از تجرید و بیان فردی احساسات در هنر بعد از جنگ محسوب می‌شد. در سال ۱۹۶۰، پیر رستانی، منتقد، آثار هنرمندان فرانسوی مانند آرمان ، دانیل اسپوئری، ایو کلاین، سزار، نیکی دوسانت فاله و ژان تینگولی را به‌جای عنوان انگلیسی پاپ، «نوو رئالیسم» نامید. شاید بتوان تفاوت در این دو عنوان را نوعی تمهید در نبردی ایدئولوژیک دانست. در اواسط دههٔ قبل، تور نمایشگاهی نقاشی ایالات متحده، نقش مهمی را برای تثبیت موقعیت نیویورک به عنوان کانون هنر مدرن ایفا کرده بود، مقامی

**میکلانجلو پیستولتو**، *دو نفر*، ۱۹۶۲

سزار، بیوک زرد، ۱۹۶۱

جان چمبرلین، *خانم لوسی پینک*، ۱۹۶۳

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

که در دورهٔ مدرن تا آن زمان متعلق به پاریس بود. رئالیسم نو درواقع عنوان گسترده‌تری بود که می‌توانست پاپ را هم در بر گیرد و ارجاع این نام به آثار فرانسوی، راهی برای ایجاد اطمینان خاطر از این بابت بود که تغییراتی هر چند اندک در ارتباط با توازن قدرت‌های فرهنگی، به وجود آمده است. رستانی در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۳ تا آنجا پیش رفت که از نقاشی‌های دیدفریب لیکتن استاین و وارهول به عنوان جرقه‌هایی بسیار گذرا یاد کرد: «دو یا سه سال دیگر، حتی در مورد این آثار صحبت هم نخواهیم کرد.»

یک نمونهٔ پر کنایه از این نمایش قدرت، آگهی تمام‌صفحه‌ای بود که در تابستان ۱۹۶۴ در مجله سوئیسی «هنر بین الملل» توسط لئوکاستلی، فروشندهٔ اشیاء هنری در نیویورک، چاپ شد. آن سال، نه تنها شاهد برگزاری داکومنتای سوم (پژوهشی بین المللی دربارهٔ هنر معاصر) در شهر کسل آلمان بود، بلکه بی‌ینال ونیز هم در همان سال برگزار شد. آثار هنرمندانی مانند جونز و راشنبرگ، همانطور که در لندن و پاریس نمایش داده شده بودند، در این دو محل هم شرکت داشتند. این آگهی، نقشه‌ای نظامی بود که در آن، هنرمندان از این چهار مرکز در حال پیشروی به نقاط دیگر اروپا بودند. آن سال راشنبرگ جایزهٔ اول بی‌ینال ونیز را از آنِ خود کرد و این موفقیت به عقیدهٔ بسیاری، اگر نشانهٔ برتری کامل ایالات متحده بر اروپا نبود ، حداقل وجود چنین چالشی را ثابت می‌کرد. آنت

**ژاک دولا ویلگله**
*خشم‌ها*، ۲۱ سپتامبر ۱۹۵۹، ۱۹۵۹

www.tabarestan.info

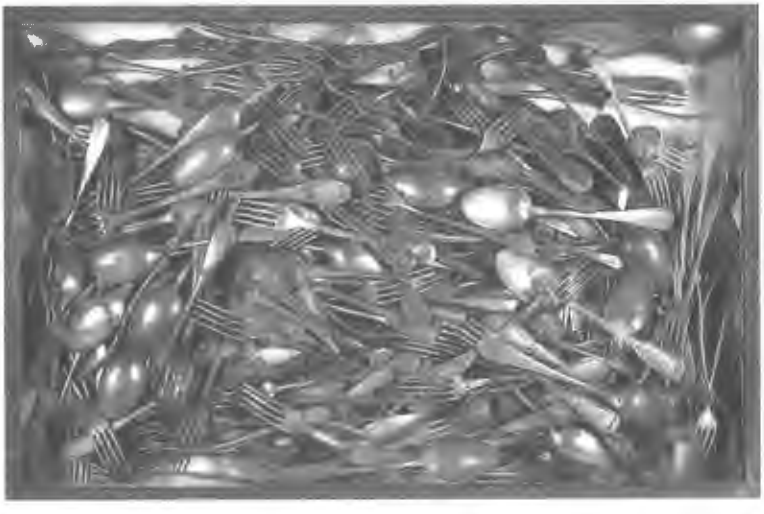
میکلسن، منتقد آمریکایی ساکن پاریس، مروری بر این بی‌ینال در «هنربین‌الملل» نوشت و در آن به سخنان دکتر آلن سولومون، منتقد و تاریخدان آمریکایی در این نمایشگاه اشاره کرد: «وی (راشنبرگ) برتری بی چون و چرایِ هنر معاصر آمریکا را بر اروپا ثابت کرد و نشان داد که هنرمندان آمریکایی نیامده‌اند تا در یک نشست افکار یا بده بستان فرهنگی یا رقابت با هم طرازان خود شرکت کنند، بلکه آمده‌اند تا یک اعتبار رسمی همراه با پیامدهایش را از آنِ خود نمایند. اکنون دیگر فریاد خشمی که در آغاز این وضعیت دیده می‌شد ، به چشم نمی‌خورد.»

واژه نوو رئالیسم برای اولین بار در سال ۱۹۶۰ ، در رابطه با نمایشگاهی در میلان که آثاری از تینگولی، آرمان و کلاین را نمایش داده بود، به کار رفت. ریموند هینز و ژاک دولاویلگله هم در این نمایشگاه شرکت داشتند. این دو هنرمند، کلاژهایی از تکه پوسترهای پاره می‌ساختند و شیوهٔ آگاهانهٔ آنها در نمایش فرسودگی و کهنگیِ مصالح در تقابل با شیوهٔ برخورد سرراست ایندیانا یا راشا یا وسلمان با علائم بود. از طرَف دیگر مقایسهٔ مجسمه‌های سزار و جان چمبرلین وجه دیگری از تفاوت میان ایالات متحده و فرانسه را مشخص می‌کند. هر دو مجسمه‌های خود را از لاشهٔ اتومبیل‌های اسقاطی می‌ساختند، اما درحالی‌که سزار آنها را تحت فشار دستگاه‌های بزرگ به شکل قالب‌هایی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**یایوئی کوساما**

**آرمان**، *تصلب شرایین*، ۱۹۶۱



**پیرو مانزونی** *در حال ساختن «نفس هنرمند»*، ۱۹۶۱

بایگانی تبرستان
www.tabarestan.info

که مثل سنگ قبرهای آن ماشین‌ها بودند، در می‌آورد، چمبرلین از قطعات خم شده و تا شدهٔ آنها به عنوان متریالی آرمانی برای ساخت مجسمه‌های تجریدی استفاده می‌کرد.

در سال ۱۹۵۸ ، نمایش بدنام کلاین در گالری ایری کلر پاریس با نام خلاء [۲۹]، مخاطبین را با یک فضای کاملاً خالی رو به رو کرد. دو سال بعد، آرمان در پاسخ به آن، اثری به نام پر [۳۰] آفرید که در آن مقدار زیادی زباله و شیشه و کاغذ باطله را در فضا خالی کرده بود. به شیوه‌ای مشابه، دانیل اسپوئری در صحنه‌پردازی‌های فریبنده [۳۱] مانند اتو [۳۲] (۱۹۶۰) اشیاء روی یک میز را همراه با رویهٔ میز به صورت پانلی متصل به دیوار نمایش داد. بسیاری از اسمبلاژهای آرمان، جعبه‌های شیشه‌ای بودند که با اشیائی یکجور یا مشابه هم پر می‌شدند. برای مثال، تصلب شرایین [۳۳](۱۹۶۱) جعبه‌ای پر از قاشق و چنگال است یا آهن [۳۴](۱۹۶۱) جعبه‌ای پر از انواع مشعل‌های گاز. آثار آرمان به کلی متفاوت از سنت تصاویر تکراری نیویورک بود. تنها شباهت‌های مختصری با اثری از یایوئی کوساما با نام برچسب‌های پست هوایی [۳۵](۱۹۶۲) یا نقاشی اغواکنندهٔ وارهول از برچسب‌های شکستنی -با احتیاط حمل شود وجود داشت. هنرمندان دیگری که به گونه‌ای در ارتباط با نوو رئالیسم بودند، شامل این افراد می‌شدند: مارشال رایس، میمو رُتِلا

از ایتالیا، کریستو و ژان کلود که اشیاء بسته‌بندی‌شده‌شان، فرزندان خلف اثر سوررئالیستی مهم من ری ، با نام معمّای ایسیدرْ دوکاس [۳۶] (۱۹۲۰) بودند.

هپنینگ درآمریکا را می‌توان ادامهٔ همان رفتارنمایی‌های اکسپرسیونیست‌های انتزاعی دانست که به محیط نمایش وارد شد؛ درحالیکه در نوو رئالیسم نوعی عنصر نمایشی وجود دارد که گرچه از نمونه‌ای مانند پولاک هم تأثیراتی گرفته، اما بیشتر متوجه نشان دادن کنش هنرمند در اثر نهایی است. معروف‌ترین نمونه، مجموعه انتروپومتری [۳۷] کلاین بود. وی رنگمایه خاصی از آبی را انتخاب کرده، آن را آبی بین‌المللی کلاین نامید و به دنبال آن مدل‌های برهنه‌ای که آغشته به این رنگ شده بودند به هدایت خود او بر سطوح مورد نظر، اثر می‌گذاشتند. نمونهٔ دیگر مجموعهٔ خشم [۳۸] آرمان بود که در آن سعی داشت تا لحظهٔ فروپاشی یک شیء، مخصوصاً یک آلت موسیقی را ثبت کند، به این ترتیب که قطعات شکسته و خرد شده را دوباره در جای دقیق خود سرهم می‌کرد. تأثیر مجسمه‌های موتوردار تینگولی که از آت و آشغال ساخته شده بودند، بیشتر مدیون کیفیت نمایشی‌شان بود؛ تابلوهای نیکی دوسنت فاله، با شلیک رنگ بر روی بوم، ساخته می‌شدند؛ و کلاین با

www.tabarestan.info تبرستان

**گرهارد ریشتر**، *۸ دانشجوی پرستاری*، ۱۹۶۶

آتش نقاشـــی می‌کرد. همهٔ این فعالیت‌ها، شخصیت هنرمند را در اثر القاء می‌کردند و بیان تازهٔ همان ادعای دوشـــان بودند که هنرمند را فقط به خاطر اینکه هنرمند اســـت دارای آن قدرتی می‌دانســـت که چیزی را به عنوان هنر برگزیند. پیرو مانزونی ، هنرمند ایتالیایی(که او نیز مانند کلاین، در اوایل دههٔ ۶۰ ، در جوانی درگذشـــت) تعدادی کارهای کنایه‌آمیز با همین تم به وجود آورد. او با امضاکردن آدم‌های زنده، آنها را به آثار هنری تبدیل می‌کرد؛ با قوطی کردن مدفوع خود، آنها را برحسب وزنشان به قیمتی برابر با قیمت هم وزن طلا به فروش می‌رســـاند؛ در اثری به نام نفس هنرمند [۳۹] (۱۹۶۱) با دمیدن در یک بادکنک، بازتابی از اثر دوشان به نام ۵۰cc هوای پاریس [۴۰] (۱۹۱۹) را به وجود آورد.

جان لاتام ، هنرمند بریتانیایی، تحت تأثیر مجموعهٔ خشم آرمان و لحظه‌ای بودن آن، شـــروع به ســـاختن طرح‌های یک ثانیه‌ای خود نمود، به این ترتیب که با فشار مختصر ماشـــه یک تفنگ آب‌پاش، آثاری را بوجود می‌آورد. این مجموعه، تصاویری تمام شـــده محسوب نمی‌شدند، بلکه نشانه‌هایی از رویدادهای مینیمال را در خود داشتند. وی پیش از این، تصاویری شبیه مجموعه انتروپومتری کلاین به وجود آورده بود و سپس از کتاب ، در ساختارهای مجسمه مانند و اسمبلاژهای دیواری استفاده کرد. بعضی از این اسمبلاژها دارای قطعات متحرک بودند و می‌توانستند ترکیب‌های مختلفی به خود بگیرند. در اثری با نام املاک وسیع عمو [۴۱] (۱۹۶۰) تعدادی کتاب در حالی‌که توسط سیم‌هایی در صفحات

**کنراد لوئگ و گرهارد ریشتر**، *نمایشی برای رئالیسم کاپیتالیستی*، ۱۱ اکتبر ۱۹۶۳

بخصوص باز نگه داشته شده بودند، به سطح پانل‌هایی متصل می‌شدند. صفحات کتاب، قرمز، زرد و آبی بودند و بنابراین اثر می‌توانست در سه حالت متفاوت ظاهر شود. این قابلیت تغییر در فرم نهایی، ویژگی آثار هنرمندی سوئدی با نام اویویند فالستروم ، نیز بود. نقاشی‌های متحرک او از قطعاتی تشکیل شده بودند که توسط لولا یا توسط خاصیت آهن‌ربایی‌شان می‌توانستند روی سطح جابجا شوند و حالتهای مختلفی را ایجاد کنند. به گفتهٔ خود او امکان انتخاب در این آثار، که بیشتر شبیه بازی بودند، آنها را به دستگاه‌های ساخت نقاشی تبدیل می‌کرد و این قدرت را به او می‌داد تا ماهیت اتفاقیِ واقعیت را با مقاصد خودش به عنوان هنرمند بیامیزد.

اگر آنچه در پشت پردهٔ آهنین در جریان بود (آن واقعیت سیاسی بعد از جنگ که با برپایی دیوار برلین در ۱۹۶۱ جلوهٔ ملموس پیدا کرد) را رئالیسم سوسیالیستی بدانیم، به دلایل مختلف می‌توان پاپ را هم رئالیسم کاپیتالیستی به حساب آورد. این عنوان در رابطه با نمایشگاه‌هایی به‌کار رفت که در اواسط دههٔ ۶۰ توسط رنه بلاک در گالری‌اش در برلین برگزار شد. همچنین در سال ۱۹۶۳ ، گرهارد ریشتر و کنراد لوئگ ( که بیشتر به نام فیشر، دلال بزرگ، معروف است) کاری با نام نمایشی برای رئالیسم کاپیتالیستی [۴۲] ترتیب دادند که در آن صحنهٔ یک اتاق را در یک فروشگاه مبلمان ساخته بودند. ریشتر و سیگمار پولکه (که وی نیز در این نمایش شرکت داشت) هر دو از رسانه به عنوان نقطهٔ آغاز نقاشی‌های خود استفاده می‌کردند و تشابهاتی ظاهری بین آثار آنان و پاپ آمریکایی به چشم می‌خورد. همان دلبستگی وارهول به جاذبه و حضور همیشگی مرگ و حادثه در نشریات، در کارهای ریشتر هم وجود داشت. به عنوان مثال الیمپیا [۴۳](۱۹۶۷) از تصویری در مجله ریدرز وایوز گرفته شده بود؛ یا ۸ دانشجوی پرستاری [۴۴](۱۹۶۶) نقاشی‌ای بود که از قربانیان یک قاتل زنجیره‌ای تهیه کرده بود. زمانیکه لیکتن استاین، نسخه‌های کاریکاتوریِ آثار پیکاسو، مونه و رفتارنمایی‌های اکسپرسیونیست‌های انتزاعی را می‌کشید، پولکه هنر مدرن [۴۵](۱۹۶۸) را عرضه کرد. این ترکیب‌بندی انتزاعی که مجموعه‌ای از لکه رنگ و خط‌خطی بود، حاشیهٔ سفیدی داشت و عنوانش در لبهٔ پایینی صفحه نوشته شده بود؛ مثل اینکه نه یک نقاشی انتزاعی، بلکه عیناً بازنمایی یک صفحه کتاب باشد. این نقاشی نمونهٔ تمام و کمال و راهنمای بسیار ارزشمندی برای تشخیص هنر مدرن محسوب می‌شود. او همچنین از بافت‌های متفاوتی به عنوان سطح نقاشی استفاده می‌کرد که با این کار به سختی می‌شد آنها را جدا از ماهیت اصلیشان، در فضای مجرد گالری تصور نمود.

www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**سیگمار پولکه**، *هنر مدرن*، ۱۹۶۸

**کلین سلف**، *دو زن منتظر و هواپیمای بمب افکن هسته ای B۵۸*، ۱۹۶۳.
بمب افکن B۵۸ بر سر کریستین کیلر و مندی رایس دیویس در پرواز است. این دو در ماجرای رابطه با یک جاسوس شوروی و جان پرفومو، از اعضاء دولت انگلیس، در آن دوره رسوایی سیاسی به بار آورده بودند. ماجرا با اختلافات روسیه و ایالات متحده بر سر اسلحه در خلیج خوک‌ها در کوبا که بعدها به جنگ سرد بزرگی در دوران منجر شد، افشا گردید.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

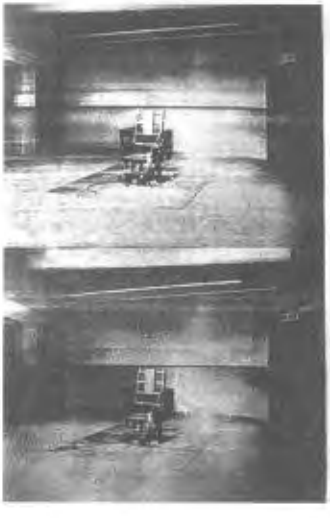
**وولف وستل**، *تب برلین*، ۱۹۷۳

وولف وستل ، هنرمند دیگری بود که آثارش در نمایشگاه «رئالیسم کاپیتالیستی» رنه بلاک و «بزرگداشت برلین»، شرکت داشت. وی از سال ۱۹۶۱ آثاری را از تصاویر مچاله شدهٔ مجلات تهیه می‌کرد. در صفحات بتنی [۴۶](۱۹۶۱) ارجاعات مستقیمی به تقسیم سیاسی آلمان و دیوار برلین که در همان سال برپا شده بود، داشت. در سال بعد به جریان «فلاکسوس» پیوست. این گروه همانطور که از نامش پیداست نه یک گروه کاملاً تعریف شده با اهداف مشخص، بلکه بیشتر یک جمع آزاد از هنرمندانی بود که کم و بیش همفکر بودند. فلاکسوس، با آن رگه‌های دادائیستی، شباهت‌هایی با هپنینگ آمریکایی و مخصوصاً اندیشه‌های موزیسین آمریکایی، جان کیج ، داشت و همواره میان مرزهای هنرهای تجسمی، موسیقی و ادبیات در نوسان بود. همچنین رابطهٔ نزدیکی با جنبش موقعیت(Situationist Movement) ، که در همان سال‌ها به‌وجود آمده بود، داشت. این جریان، با طراحی یک سری وقایع و رخدادها و شوراندن موقعیت‌های اجتماعی علیه هم، به دنبال آشکار کردن هویت حقیقی آنها بود؛ سخنگوی سیاسی این جریان گای دبورد بود، اما در فعالیت‌های هنری، نقش کلیدی را نقاش دانمارکی، اسگر جورن برعهده داشت. نمایش‌های وستل و یزف بویز در فلاکسوس، اغلب دارای بار سیاسی آشکار بودند. وستل برای شرکت در داکومنتای کسل، قرار بود یک USF –۱۱۱ (که

نماد همیشگی واقعیت‌های سیاسی کشور تقسیم شده‌اش بود) را بر روی سقف ساختمان اصلی نمایشگاه قرار دهد، اما این پروژه ناتمام ماند. ایدهٔ کلی فعالیت‌های او همیشه ساده و منظـور و قصـدش همواره صریح بودند: « آیا ممکن اسـت بایـد و نبایدهایی که ما در رفتارهای روزمره‌مان داریم از یک الگو گرفته شـود، آیـا حرکات من می‌تواند در زندگی روزمره برای مقابله با ظلم و نادانی و تعصب به کار آید؟»

گرچـه در این حرکت‌ها، پیوندهـای زیادی با پاپ آمریکایی به چشـم می‌خورد، اما لحن سیاسـی آشکار این هنر آلمانی و حتی کنایه‌های صریح پولکه و ریشتر، گویای یک تفاوت فاحش بود. ک.پ.برمر ، هنرمند آلمانی، در مورد مقایسهٔ کارهای وستل با تصاویر تکرارشدهٔ سیلک اسـکرین روی بوم‌های دهه ۶۰ راشنبرگ می‌گوید: «کندی، به عنوان مثال، برای راشنبرگ فقط لکه‌های رنگ است، اما برای وستل، او یک سیاستمدار است و در یک فضای سیاسی قرار دارد و این اهمیت موضوع را متفاوت می‌کند.»

پاپ در انگلسـتان دهـهٔ ۶۰، که از مباحث تئوری و فعالیت‌های گروه مسـتقل دهه ۵۰ تغذیه می‌کرد، بیشـتر به عنوان جلوه‌ای از یک انقلاب سـبکی مورد توجه بود. البته اسـتثناهایی هم وجود داشت. مانند نقاشی‌ها و کلاژهای کلین سلف که بی‌پرده در مورد سیاسـت‌های جنگ سرد و فجایع هسـته‌ای بیانیه صادر می‌کرد. ریچارد همیلتون هم به



**اندی وارهول**
*فاجعهٔ نقره‌ای: صندلی الکتریکی*
۱۹۶۳

www.tabarestan.info پژوهش نشر تبرستان

تجزیه و تحلیل سیاست‌های محلی ادامه می‌داد. برای مثال لندن سرزنده [۴۷](۱۹۶۸) از یک عکس مطبوعاتی پدید آمد که میگ جگر و رابرت فرسر (دلال بزرگ آثار هنری) را در حال دستگیری در جریانی مربوط به مواد مخدر نشان می‌داد(که وجود آزادی اندیشه در آن دوره را زیر سؤال برده بود). با این وجود، کاملا غلط است اگر بپنداریم که پاپ آمریکایی نسبت به ابعاد سیاسی واقعیتی که می‌نمایاند، بی‌توجه بود. جنبه‌های ناخوشایند زندگی، مانند فقر و فحشا، محور صحنه‌پردازی‌های ادکینولز بود و طنز تلخ اولدنبرگ را نمی‌توان خالی از کنایه و نقد دید. حتی وارهول، علی رغم بی‌میلی به صحبت درباره هرگونه پیام در آثارش، در اثری مانند فاجعهٔ نقره‌ای: صندلی الکتریکی [۴۸] (۱۹۶۳) با کنار هم قرار دادن یک سطح تک رنگ در کنار تصویر صندلی الکتریکی، همزمان با اعلام حضور کماکان نقاشی انتزاعی، مضمونی اجتماعی را هم در آن وارد کرده بود.

موریس لوئیس در مجموعهٔ برافراشته [۴۹] (۶۱-۱۹۶۰) رنگ را از گوشه‌های بیرونیِ بوم‌هایی که هنوز سوار نشده بودند، به طور مورّب می‌دواند. بعد از سوار کردن و کشیدنِ آن‌ها بر روی چهارچوب، نقاشی‌هایی به‌وجود می‌آمدند که نوارهایی از رنگ‌های مختلف دو طرف بوم را به لبه پایینی وصل کرده و یک محوطه وسیع خالی به شکل V در مرکزشان ایجاد می‌کرد. مانند امیکرون [۵۰](۱۹۶۱) و بتا اپسیلون [۵۱](۱۹۶۰). در این آثار، هم تأثیراتی از رنگ چکانی‌ها و شبکه‌های رنگی پولاک به چشم می‌خورد و هم یکنواختی نقاشی‌های هلن فرانکن تالر ، که از طریق لکه کردنِ بوم‌های آستر نشده ایجاد می‌شد. لوییس از این طریق موفق به خلق نقاشی‌های کاملاً تختی شد که به جای استفاده از قلم موی آغشته به رنگ، از طریق هدایت رنگ تحت تأثیر جاذبه به وجود می‌آمدند و در عوضِ نقش، دارای ساختاری سرزنده بودند. در همین سال‌ها، کنت نولاند ، مشغول اجرای مجموعه هدف‌ها[۵۲] بود، مثل نفَس [۵۳](۱۹۵۹) یا آواز [۵۴](۱۹۵۸)؛ دوایر هم مرکزی که برای تأکید بر یکنواختی، مانند برافراشته‌های لوئیس، بر روی بوم‌های آسترنشده اجرا می‌شدند. نبود آشکار ضربهٔ قلم، به همراه کیفیت درخشان رنگ‌های آکرلیک جدید، این‌گونه نقاشی را از رفتارنمایی اکسپرسیونیسم انتزاعی متمایز می‌کرد و به این ترتیب این شیوه، انتزاع پسانقاشانه یا نقاشی کنارهٔ بارز(hard edge painting) نام گرفت. نظریه انتقادی این نقاشان در نیمه اول دهه ۶۰ به وضوح گویای این مطلب است که جنگی در حال درگرفتن بود. کلمنت گرینبرگ، تأثیرگذارترین منتقد هنری تا ۲۵ سال بعد از جنگ، از آنها به عنوان جانشینان بزرگترین ثمرهٔ هنری ایالات متحده، یعنی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**موریس لوئیس**، *آمیکرون*، ۱۹۶۱

**کنت نولاند**، *آواز*، ۱۹۵۸

**الزورث کلی**
*نارنجی/ سبز، ۱۹۶۶*

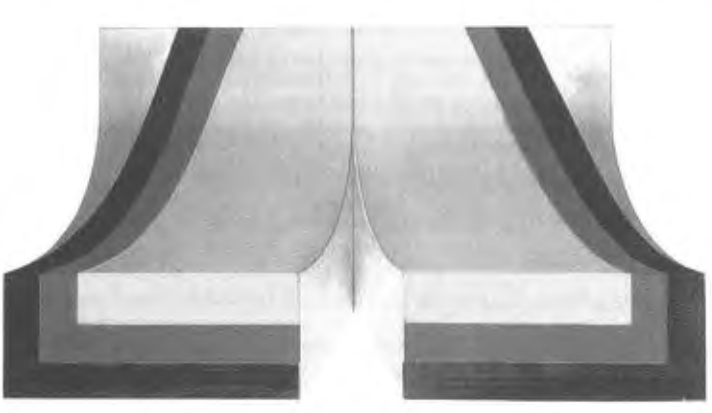
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اکسپرسیونیسم انتزاعی یاد کرد. وی در نوشته‌هایش، از پیش از جنگ دوم جهانی، نافذترین و مهم‌ترین روایت از تاریخ هنرمدرن را مطرح کرده بود. بنابر این روایت، تمام گام‌های طی شده از زمان امپرسیونیسم، کوبیسم، ماتیس و موندریان تا اکسپرسیونیسم انتزاعی، همه را می‌توان تحولات پی در پی شیوه‌ها و امکانات درونیِ خود نقاشی محسوب کرد. اما به عقیدهٔ او نوعی درک عمیق و انتقادی از کیفیات ضروری نقاشی در مدرنیسم در حال وقوع بود؛ هنری که توسط خاصیت دوبعدی بوم مستطیل شکل از فرم‌های دیگر هنری متمایز می‌شد. پیش از جنگ، او هم مانند بسیاری دیگر از اندیشمندان آمریکایی، تفکرات شبه مارکسیستی داشت، اما نظریاتش عمیقاً متاثر از استالینیسم و هولوکاست بود؛ چیزی که در زمان جنگ خیلی رایج به نظر می‌آمد، اما بعد از آن به تهدیدی جدی بدل شد. سپس، تجرید را در نظریه انتقادی‌اش به عنوان وسیله‌ای برای تضمین کیفیت زیباشناختی مطرح کرد؛ تجریدی که خالی از هرگونه واقعیت (که اکنون کشنده محسوب می‌شد) بود (گرچه خود او همیشه این موضوع را تکذیب می‌کرد). به این ترتیب انتزاع تخت و مسطح لوئیس و نولاند، بسیار نزدیک به درک بنیادین مدرنیسم از خود(که منظور گرینبرگ بود) به نظر می‌آمد.

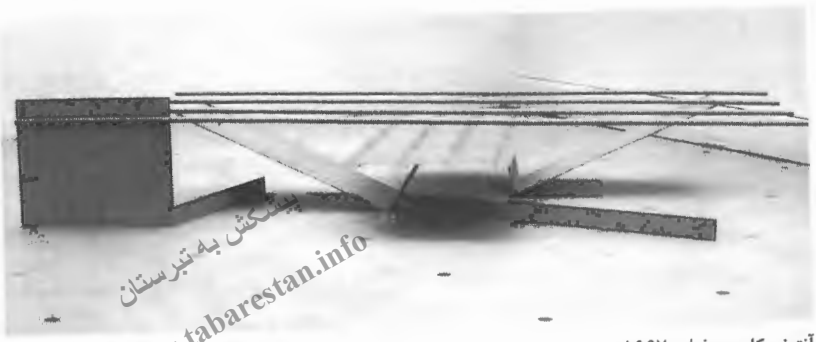
چنین تحلیلی، بلافاصله این سؤال را مطرح کرد که حال چه اتفاقی خواهد افتاد؟ اگر نقاشی به فهم کیفیات بنیادی خود نائل شده است، دیگر چه چیزی برای انجام دادن باقیست؟ یک راه حل برای نقاشی این بود که خود را به بعد سوم بکشاند؛ چیزی که تاکنون در انحصار مجسمه‌سازی قرار داشت. ازون لوکین در واتوسی [۵۵](۱۹۶۵) و ریچارد اسمیت (که بعد از گذراندن کالج سلطنتی هنر لندن به آمریکا رفته بود) در سقوط [۵۶](۱۹۶۵)، بوم‌هایی ساختند که چهارچوبشان ناگهان از دیوار بیرون می‌جست؛ لی بونتکو قاب مستطیلی نقاشی‌هایش را حفظ کرد، اما درون آن با سیم و ورق فلزی خطوط محیطی اشکالی را می‌ساخت که چیزی را تداعی نمی‌کردند؛ سازه‌های رنگ‌شدهٔ آن ترویت مانند برف دیرهنگام [۵۷](۱۹۶۴) به جایی متصل نبودند؛ در حالیکه آثار جو بائر، که رویداد بصریشان لبهٔ تیره‌ای بود که بوم کاملاً سفیدرنگ را در برمی‌گرفت، بر روی دیوار باقی می‌ماندند؛ گرچه لزوماً در ارتفاع متعارف نصب نمی‌شدند. بوم‌های الزورث کلی به دو یا چند بخش کاملاً مجزا از رنگ‌های تخت تقسیم می‌شدند، مانند نارنجی/ سبز [۵۸] (۱۹۶۶) ، سبز/ سفید [۵۹](۱۹۶۷)، که گاه با شکل بوم همخوانی داشتند؛ راه حل منطقی‌ای که در مجسمه‌هایی که با ورق‌های فلزی رنگ شده می‌ساخت نیز به کار رفته بود. کلی به‌جای اینکه وارد حوزه‌ای شود که نه کاملاً پیکرسازی و نه کاملاً نقاشی بود، راه پیکاسو، دیوید اسمیت یا حتی بارنت نیومن را پیش گرفت که در هر دو حوزه فعال بودند. یکی از هنرمندان مورد علاقه گرینبرگ که به عقیدهٔ او هنوز راه هنر مدرن را ادامه می‌داد، مجسمه‌ساز انگلیسی، آنتونی کارو بود. کارو که در ابتدا پیکره‌های فیگوراتیو برنزی می‌ساخت، به دنبال دیدارش از آمریکا در دهه ۵۰ ، با کنت نولاند و دیوید اسمیت آشنا شد و مدتی نیز در آتلیهٔ هنری مور کار کرد. اسمیت هم نقاشی می‌کرد و هم در عرصهٔ پیکره فعال بود و فلز را به شیوه‌ای به کار می‌برد که اگر نه کاملاً بازنمودی، حداقل تصویری بود. بعد از جنگ با تجربه‌ای که از کار با دستگاه‌ها و در کارگاه به دست آورده بود، به جای ریخته‌گری و کار با برنز (که متریالی مناسب برای پیکره محسوب می‌شد) به سمت فولاد صنعتی و جوشکاری با تیر I شکل و ورق روی آورد. در آمریکا، مارک دی سُوِرو و چارلز گینور هم به این شیوه کار می‌کردند و قطعات متحرک آثار بزرگ دی سورو یادآور متحرک‌های الکساندر کالدر بود. این سفر برای کارو، رهایی‌بخش بود. وی درباره تفاوت بین حس موجود در نوو رئالیسم و پاپ چنین می‌گوید: «هنر اروپایی، حتی زمانی‌که از آشغال درست شود، حاوی یک کیفیت هنری است. اما آمریکا به من آموخت که هیچ

حد و مرز و هیچ قاعده‌ای وجود ندارد.»

کارو وقتی به انگلستان بازگشت، با جوشکاری روی تیر ، ورق ، میله و لوله‌های فولادی و آلومینیومی، ساخت مجسمه‌های خود را آغاز کرد. این کارهای جدید، به طرز شگفت‌آوری آبستره بودند و چون او همیشه در نهایت مجسمهٔ تمام شده را به رنگ خاصی درمی‌آورد، علی‌رغم وجود قطعات متعدد، یک شکل کلی از دیدن آنها دریافت می‌شد. با این وجود، دو نمونه از کارهای او، یعنی یک روز صبح زود[۶۰] ( مجسمه قرمزی که نشانی از برهنه‌های لمیدهٔ مور را در خود داشت ۱۹۶۲) ، و سازهٔ زرد افقی در مرغزار[۶۱] (۱۹۶۷) ، نشان می‌دهند که فیگوراسیون به آسانی رد نشده بود، و هنوز اشاراتی به آن به عنوان یک مرجع وجود داشت. در کنار کارو، افراد دیگری هم مانند فیلیپ کینگ، تیم اسکات و میخائیل بلوس نسل جدید پیکره‌سازان انگلیسی را تشکیل دادند که دغدغه اصلی‌شان دستیابی به آزادی در استفاده از دامنهٔ وسیعی از مصالح و متریال‌ها بود. برای مثال اسکات در برای ویولون سل[۶۲](۱۹۶۵) و کینگ در چنگیزخان[۶۳](۱۹۶۳)، از پلاستیک و فایبرگلاس استفاده کردند. اما در میان همهٔ آنها، این کارو بود که در ادامهٔ سنت مدرنیستی، راه گریزی به این روش‌ها زده بود. بعد از لوئیس و نولاند، مجسمه‌های رنگی او بسیار پیشرو و همسو با فرمالیسم تجریدی الزورث کلی، بوم‌های شلوغ لری زاکس ، رنگ پاشی‌های جولز اولیتسکی و نقطه‌گذاری‌های لری پونز به نظر می‌آمدند. یکی دیگر از ویژگی‌های با ارزش کارهای کارو، که در هنر مینیمالِ هم عصر با او هم وجود داشت، این بود که مجسمه‌های او مستقیماً بر روی زمین قرار می‌گرفتند. بنابراین به جای تعریف یک حوزه زیباشناختی



ریچارد اسمیت
سقوط، ۱۹۶۵



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**آنتونی کارو**، *مرغزار*، ۱۹۶۷

**فیلیپ کینگ**، *چنگیزخان*، ۱۹۶۳

مجزا در اطراف خود، در همان فضایی حضور داشتند که مخاطبان در آن بودند.

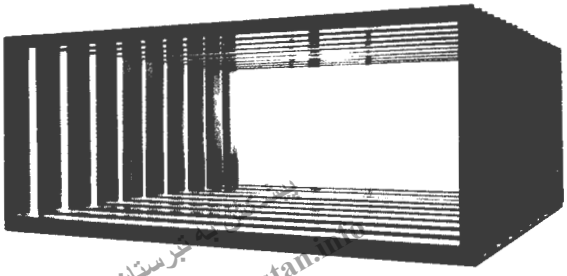
مینیمالیسم، جریانی بود که بیشتر در ارتباط با مجسمه‌سازی شناخته می‌شد و می‌توان حداقل تا حدودی آن را ادامهٔ همان تلاش‌ها برای نقاشی با ابزار دیگر دانست. عنوان مینیمالیسم هم، مانند اسامی دیگر جنبش‌ها در طول تاریخ هنرمدرن چون امپرسیونیسم، کوبیسم و فوویسم، برای اولین بار در سال ۱۹۶۵ توسط منتقدین، با دیدی تحقیرآمیز، به آثار دانلد جاد ، رابرت موریس ، دان فلاوین و کارل آندره اطلاق شد. آثار هنرمندان دیگری مانند رونالد بلیدن ، رابرت گروسونر ، لری بل ، بیل بولینگر ، استیفن آنتوناکاس ، جودی شیکاگو ( با نام اصلی جودی گرویتس) و تونی دلاپ ، نیز کمابیش می‌توانست نام مینیمالیسم به خود گیرد. اما همانطور که صحبت در مورد کوبیسم خواه ناخواه اشاره به دستاوردهای پیکاسو و براک را به دنبال می‌آورد، شاخصه‌های کلیدی مینیمالیسم نیز

بیشتر از همه در آثار جاد، موریس، فلاوین و آندره قابل تشخیص است. البته سُل لویت و رابرت اسمیتسن هم با این جریان در رابطه بودند، اما اهمیت آنها در زمینهٔ دیگری است که در جای خود گفته خواهد شد.

باربارا رز، دو ریشهٔ تاریخی برای مینیمالیسم قائل است؛ اول، انتخاب یک شیء توسط دوشان به عنوان «حاضرآماده» و دوم، تصمیم کازمیر مالویچ بر نمایش مربعی سیاه بر زمینه‌ای سفید: «باید همواره به یاد داشت که دوشان و مالویچ هر دو، تصمیم به رد چیزی گرفتند. دوشان، اعتقاد به منحصر به فرد بودن شیء هنری و تفاوتش با بقیه اشیاء را رد کرد و مالویچ اعتقاد به پیچیده بودن هنر را». جاد که فعالیت هنری‌اش را با نقاشی آغاز کرده بود در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۵ ، با نام « اشیاء خاص» چنین گفت که بیشتر آنچه در هنر امروز خلق می‌شود را دیگر نه می‌توان نقاشی دانست و نه پیکره. وی در عوض واژهٔ « اثر سه بعدی» را برای آن برگزید. البته گرینبرگ هم به این موضوع اشاره کرده بود: «آنچه مسلم است اینکه هنرمندان می‌خواهند خود را به بعد سوم متعهد کنند، چرا که همان چیزی است که بین هنر و غیر هنر مشترک است (همان نتیجه‌ای که دادا، دوشان و بسیاری دیگر به آن رسیده بودند).»

در همان زمان، عنوان‌های دیگری هم برای این هنر وجود داشت، مثل ABC آرت یا سازه‌های اولیه (که نام نمایشگاهی در موزه یهودیان نیویورک در سال ۱۹۶۶ بود)؛ اما مینیمالیسم، رایج شده و باقی ماند. درحالیکه نقاشی‌های رفتارنمای هنرمندان نسل قبل، یعنی اکسپرسیونیست‌های انتزاعی، دیگر لبریز از مضامین بیانی و عاطفی به نظر می‌رسید، در مقابل، این آثار جدید، تک رنگ، به دقت طراحی شده و غیرشخصی بودند. اگر کاری از

**رابرت موریس**، *بدون عنوان (تخته)*، ۱۹۶۸



دانلد جاد
*بدون عنوان*، ۱۹۶۵

www.tabarestan.info تبرستان

جکسون پولاک یا ویلیام دکونینگ «سرشار از هنر» بود، در آن صورت تخته‌های کوتاه و مستطیل شکلِ بی‌محتوای موریس در بدون عنوان(تخته) [۶۴] (۱۹۶۸)، یا سادگی بی‌اندازه چیدمان‌های به زمین چسبیدهٔ آجر در کارهای آندره، یا سرسختی جاد در ساختن سازه‌های جعبه مانند و بدون عنوان که عمدتاً به رنگ قرمز کادمیوم مورد علاقه او در می‌آمدند، باید کاملاً «خالی» محسوب می‌شدند. ریچارد ولهایم، فیلسوف، در سال ۱۹۶۵ در متنی که احتمالاً اولین مورد کاربرد این واژه است می‌نویسد: «برای بیان خلاء موجود در این آثار می‌توان گفت که همهٔ آنها یک محتوای هنری مینیمال در خود دارند: به مقدار زیادی در درون خود یکپارچه و جدانشدنی‌اند و بنابراین به سختی هر نوع مضمون و محتوایی را می‌پذیرند و چنین یکپارچگی و یکدستی، که گاه بسیار قابل ملاحظه است، برخاسته از هنر نیست، بلکه خواستگاه غیرهنری، مثلاً طبیعت یا کارخانه، دارد.»

لختی این هنر برای جاد، حاکی از بی معنایی روزافزون اندیشه‌های زیباشناسانهٔ سنتی بود. وی تأثیرات ترکیب بندی را به کارش راه نمی‌داد و از این رو آثارش بسیار ساده و از نظر فرمال تقلیل یافته بودند. از آنجا که ترکیب بندی بر رابطهٔ درونی بین عناصر تأکید می‌کند، تأثیر یک اثر به عنوان یک کلیت را کاهش می‌دهد. به عنوان مثال جاد در بدون عنوان (۱۹۶۵) می‌خواست تا بیننده بر آن تختهٔ افقی و واحدهایی که در فاصله‌های برابر در زیر آن نصب شده بودند به عنوان یک شیء واحد تمرکز کند. از این نظر، وی به آهنگساز آمریکایی، جان کیج نزدیک می‌شود که به دنبال موسیقی‌ای بود که متشکل از چیزی نباشد و در این راه، حتی استاد خود، آرنولد شوئنبرگ را هم رد کرده بود. این اندیشه در نقاشی‌های فرانک استلا در اوایل دهه ۶۰ نیز قابل مشاهده است.

در سال ۱۹۵۸ ، استلا مجموعه‌ای از نقاشی‌های سیاه رنگ کشید که سطوح راه راهشان از شکل بوم تبعیت می‌کردند. برای مثال در مقبرهٔ گتی ۱۱ [۶۵] (۱۹۵۹) نواری از

**فرانک استلا**، مقبرهٔ گتی *II*، ۱۹۵۹

یک گوشه تابلو آغاز شده و با دور زدن بوم به گوشه مقابل آن می‌رسد و بقیه سطح تابلو هم با خطوط راست موازی با این نوار پوشیده می‌شود. کارهایی از این دست به رابطه درونی موجود میان بوم در یک ابعاد مشخص به عنوان یک شیء و تصاویر درون آن می‌پردازند. به گفته جاد، « هردویِ اینها یک چیز هستند». زمانی که برای ابعاد بوم و نظام سامان دهندهٔ علائم، تصمیم گیری شود، نقاشی از آن به بعد فقط اجرا می‌گردد. نقاشی، ایجاد تعادل بین ضربه‌های قلم مو نیست. یک قانون مشخص در مورد چنین نقاشی‌هایی وجود دارد: آنها نظام‌مند و وابسته به ساختار هستند. به گفتهٔ جاد، این نظم، راسیونالیستی یا بنیادی نیست؛ فقط یک نظم ساده است. مثلا دنبال شدن هر جزء با دیگری. استلا بعد از این نقاشی‌های سیاه رنگ خود، مجموعه‌های دیگری هم به رنگ آلومینیوم و مس

به‌وجود آورد که در هر کدام همان ایدهٔ تناسب بین نقاشی به عنوان یک شیء و نقاشی به عنوان تصویر را پیش می‌برد. در این مجموعه وی تجربه با بوم‌های شکل یافته را آغاز کرد؛ برای نقاشی‌های آلومینیومی رنگ، مستطیل استاندارد بوم را شکاف می‌داد و برای نقاشی‌های مسی‌اش، سطوحی با انواع و اقسام شکل‌های راست خط می‌ساخت.

جاد در پاسخ منتقدی به نام بروس گلیسر که پرسیده بود چرا از تأثیرات ترکیب بندی دوری می‌کند، گفت: «این تأثیرات با خود تمام آن ارزش‌ها، احساسات و ساختار سنّت اروپایی را به همراه می‌آورند که ترجیح می‌دهم همهٔ آنها را فراموش کنم. ویژگی‌های هنر اروپایی، بی شمار و بسیار پیچیده‌اند. اما همهٔ آنها توسط یک فلسفه، به هم گره می‌خورند و آن، راسیونالیسم است». ممکن است این گفتهٔ جاد کمی افراطی به نظر آید، اما بهتر است به جنبهٔ مثبت اندیشه‌های او توجه کنیم. راسیونالیسم اروپایی، دیگر آن اعتبار قبل را به عنوان ابزار شناخت جهان نداشت؛ چرا که جهان دیگر خصوصیات گذشته را نداشت. تکرار در زندگی روزمره، افزایش سرسام آور اشیاء مصرفی و همه آن چیزهایی که در مورد هنر پاپ گفته شد، مستلزم بازنگری این مسئله بود که چگونه گذر زمان، تولید اشیاء و تلقی ما از منحصر به فرد بودن یک شیء باید ارزش گذاری شوند. جاد در جای دیگری می‌نویسد: «اعتراض نسبت به نقاشی و مجسمه‌سازی، کم کم دارد شکلی متعصبانه به خود می‌گیرد. آنها نوعی مهارتند؛ و بی علاقگی نسبت به آنها، در واقع سردی نسبت به انجام مکرر آنهاست و نه خود آنها، چرا که توسط کسانی که آخرین دستاوردها را گسترش دادند، به نهایت رسیده‌اند.»

منظور جاد از آخرین پیشرفت‌ها، نقاشی‌های استلا، نولاند، لوئیس و از میان نسل قبل از آنها نیومن بود. سبک پختهٔ نیومن به اثری از سال ۱۹۴۸ ، به نام وحدت I[۶۶] بازمی‌گردد که در آن نواری به شکل عمودی از وسط یک سطح تک رنگ از بالا تا پایین ادامه داشت. نمی‌توان با تعبیر سنتی رابطهٔ بین فیگور و زمینه، با چنین آثاری روبرو شد. این نوارها، یا زیپ‌ها، همیشه از بالا تا پایین بوم ادامه داشتند وبه همین خاطر همانطور که به‌عنوان عنصری، در یک فضای غنی از رنگ واقع می‌شدند، باید تناسبات این سطوح تخت را نیز تعریف می‌کردند. این آثار با «فضا» مربوط بودند و این، بیشتر به خاطر اندازه‌شان بود که از نظر فیزیکی مخاطبین را می‌بلعید. مثلا چه کسی از قرمز، زرد و آبی می‌ترسد III[۶۷] (۶۷-۱۹۶۶) نزدیک به ۶ متر طول داشت و درک کلیتش تقریباً غیرممکن بود. بنابراین، بیشتر «فضا»یی رنگی به‌وجود می‌آورد که بیننده را احاطه می‌کرد.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**بارنت نیومن**، *چه کسی از قرمز، زرد و آبی می‌ترسد II*، ۶۷-۱۹۶۶

این گونه کیفیت محیطی چیزی است که در دهه ۶۰ بیشتر و بیشتر اهمیت یافت.

باربارا رز، با پذیرفتن اهمیت عدم مقبولیت راسیونالیسم در آن سال‌ها، رگه‌های مشترکی را بین پاپ و مینیمالیسم، در سنت پراگماتیسم آمریکایی دید. نه تنها فلسفه ویلیام جیمز و جان دوی، بلکه دستاورد دقتگرایان[۶۸] سال‌های آغازین قرن هم، جزئی از یک سنت محلی تلقی می‌شد. چشم‌نداز محیط‌های صنعتی یا دکوراسیون داخلی خانه‌های آمریکایی در عکس‌ها و نقاشی‌های چارلز شیلرو چارلز دموت ، حاوی جستجویی درباره قهرمان پردازی بودند که رشته ارتباطی با شخصیت زدایی‌ها و شیوهٔ کارخانه‌ای وارهول و سرسختی جاد در دوری از وهم‌آفرینی در هنر داشتند. با توجهاتی از این دست، آن جنبهٔ معنوی هنر مینیمال، کم کم ظاهر می‌شود. باربارا رز از رابرت هنری که از چهره‌های کلیدی رئالیست‌های[۶۹] «مکتب زباله دان» در آمریکای اوایل قرن بیستم بود، نقل می‌کند که وی ماشین آلات را به علت برآوردن بی واسطهٔ عملکردی که از آنها انتظار می‌رفت، تحسین می‌کرد: «در مورد آنها از هنر نمی‌توان صحبت کرد؛ آنها زیبا ساخته نشده‌اند، بلکه خود زیبا هستند». سرراستی مکتب طراحی شاکر[۷۰]، بر شیله تأثیرگذار بود و اجتناب آن از هرگونه تزئین، نقطه آغاز رهیافت‌های سرسختانهٔ جاد شد؛ مخصوصا از زمانی‌که جاد به طراحی مبلمان و معماری روی آورد. بعدها، جاد به مارفا، تگزاس، رفت و به بازسازی و مرمت بناهایی در شهر و حومهٔ آن پرداخت. این فضاها بهترین موقعیت برای نمایش هنر او و معاصرانش، که طی سال‌ها آنها را جمع آوری

کرده بود، محسوب می‌شدند. این پروژه، صحت عقاید باربارا رز را ثابت می‌کند: « اجتناب جاد از سه بعد نمایی و وهم آفرینی درواقع از این اصل پراگماتیسم ریشه می‌گیرد که صداقت در واقعیت، یک ارزش اخلاقی است. سه بعد نمایی برای جاد مانند زیرپا گذاشتن اخلاقیات است؛ چرا که واقعیت را مخدوش می‌کند. پراگماتیسم خواستار مطابقت کامل بین داده‌ها و واقعیت است. اشیاء باید همانطور که هستند به نظر آیند. هر گونه تفاوت بین ظاهر و واقعیت، مانند سه بعد نمایی، واقعیت را جور دیگری جلوه می‌دهد و اهانت به آن محسوب خواهد شد ؛ چرا که پراگماتیسم واقعیت را با داده‌های فیزیکی که تجربه می‌شوند، یکی می‌داند. »

بنابراین هنر مینیمال، هیچگاه چیزی را بازنمایی نکرد یا هیچگاه به چیزی ارجاع نداد تا از امتیازش استفاده کند . اصالت خود را فدا نکرد . استعاری نبود و خود را به عنوان سمبل یک حقیقت متافیزیکی یا معنوی نمی‌نمایاند. همین موضوع علت پیدایش کارهای زیادی بود که بدون‌عنوان نام گرفتند. چرا که نام دادن به یک اثر، آن را خواه ناخواه بنابر آن اسم تغییر می‌دهد. در همان مصاحبهٔ بروس گلیزر، که از آن یاد شد، استلا در مورد نقاشی‌هایش می‌گوید : « آنچه می‌بینید، همین چیزی است که می‌بینید.» وی از دوستش، هُلیس فرامپتون، عکاس و فیلمساز، نقل می‌کند که هدف وی همواره این بود که نقاشی‌ای به وجود آورد که رنگِ روی تابلو با همان کیفیتی که در قوطی بوده، جلوه کند. مجموعهٔ بنجامین مور استلا در سال ۱۹۶۱ ، نوعی عینی کردن این خواسته را نشان می‌دهد. ۶ الگوی خطی مختلف هر کدام به ۳ رنگ اصلی و ترکیبات آنها (یعنی قرمز، زرد، آبی، سبز، نارنجی، بنفش) نقاشی شده‌اند که وی از تنالیته‌های مختلف رنگ‌های صنعتیِ بیجامین مور، برای آنها استفاده کرده است.

تجرید موجود در مینیمالیسم که به دور از هر گونه ترکیب بندی و ارجاع بود، مقاومت شدیدی نسبت به متدهای معمول درک هنری نشان می‌داد. اما عوامل دیگری هم پشت این سکوت غیرمستقیم بودند. اولین مورد، شیوهٔ ساخت قطعات بود. برای مثال، مجسمه‌های اولیهٔ جاد، چوبی بودند، اما به مرور جای خود را به فلز و پلکسی گلس دادند. آهن، فولاد، مس و آلومینیوم در ضخامت‌های کم، هم استقامت بالایی داشتند و هم بسیار دقیق‌تر می‌توانستند در ابعاد مورد نظر طراحی و اجرا شوند. علاوه بر این، سطح آن‌ها نسبت به چوب، به شیوه‌های متنوع‌تری می‌توانست هر رنگی را به خود گیرد. به عنوان مثال در بدون‌عنوان (۱۹۶۸) آن رنگ زرد کهربایی، متعلق به خود متریال است و

www.tabarestan.info تبرستان

رنگی روی آن کشیده نشده است.

دان فلاویـن هـم، هیچگاه چیزی را رنگ نمی‌زد. در سـازه‌های اولیه‌اش در سـال ۱۹۶۱ ، از نور الکتریکی استفاده می‌کرد؛ ۲ سال بعد استفاده از تیوپهای فلورسنت را آغاز نمـود. وی که ابتدا آنها را در ترکیب‌های مختلف فقط بر روی دیوار نصب می‌کرد، بعد از مدتی شروع به طراحی در فضاهای خاص نمود. در این گونه کارها چالش‌های زیادی در برخورد با وضع موجود وجود داشت. لوله‌های نئون یا بقیه ابزار مورد نیازش، همیشه باید در اندازه‌های استاندارد خریداری می‌شدند و همین موضوع، نشان می‌دهد که عدم حضور مستقیم خودش هیچگاه مسأله‌ساز نبود. همین غیاب هنرمند و سرهم شدن قطعات توسط افراد دیگر و تحت رهبری هنرمند، در تصمیم گیری‌های جاد، سـل لویت و دیگران هم وجود داشـت. بنابراین ممکن است کارها منحصر به فرد باشند (به خاطر اینکه فقط یک بار اجرا شده‌اند) اما فرد یا افرادی که عملاً آنها را ساخته‌اند، لزوماً خود هنرمند نیستند.

در آثار فلاوین، حضور فیزیکی تیوپ‌های نئون و گیره‌های آنها کاملاً ملموس است ، اما بیش از هر چیز، متریال به کار رفته توسط او، نور رنگی‌ای است که آنها از خود ساطع می‌کنند. چیدمان عمودی این تیوپ‌ها در منتسـب به سـه(به ویلیـام ۱کامی) [۷۱](۱۹۶۳) زیپ‌هـای نیومـن را به یاد می‌آورنـد، ضمن اینکه عنوان این کار، بـه جمله معروف این فیلسـوف اشـاره دارد: «موجودات بدون ضرورت تکثیر نمی‌شـوند» . او از این گفته برای تقلیل فرایند آفرینش هنر به اصول رنگ، به عنوان یک عنصر ناب ومجرد، استفاده نمود. تعدادی از آثار دهه ۶۰ او، عنوان کلی« یادبود و.تاتلین »[۷۲] را داشـتند ؛ در سال ۱۹۶۶ وی اولین نمونه از مجموعه‌های خود با ترکیب‌بندی زاویه دار در کنج اتاق را ساخت. این اثر با ناپدید کردن کنج، حالت فضا را به کلی تغییر داده بود. مل باکنر در جایی نوشت: «فلاوین در این کار، درکی ظریف از پدیدارشناسـی فضا را نمایـش می‌دهد. ویران کردن کنج‌ها، معنای سادهٔ اتاق بودن را به نکته‌ای مهم و تعیین کننده تبدیل کرده است.»

همانطور که بیشـتر گفته شـد، در تمام آثار مینیمال، پایهٔ نگهدارندهٔ مجسـمه کنار گذاشـته می‌شـد، گرچه از زمان مجسـمه‌های ترکیبی کارو، نیز این موضوع شکل‌های مختلفی به خود گرفته بود. پایه مجسمه هم مانند قاب نقاشی، پیکره را مجزا کرده، برای آن فضایی زیباشـناختی تعریف می‌کند؛ جایی که بتواند مورد تعمق و تفکر قرار گیرد. اما اثـر هنری‌ای که روی زمین قرار دارد، دیگر نه به عنوان چیزی جدا، بلکه فقط به عنوان یک شـیء از فضای فیزیکی اطراف بیننده مورد توجه واقع می‌شود. کارهای کارل آندره

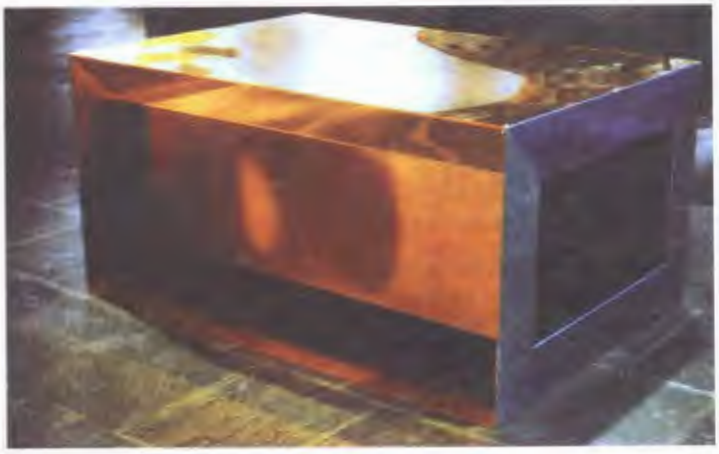
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**دان فلاوین**، *منتسب به سه (به ویلیام اکامی)*، ۱۹۶۳

با آجر، چوب و صفحات فلزی، همواره بر رابطهٔ خود با زمینی که بر آن واقع شـده بودند، تأکید داشـت (وی مدتـی در راه آهن ایالات متحده کار می‌کرد و بـه این علت همواره چشم‌اندازی به افق پیش رویش بود و از این موضوع به عنوان دلیل مجذوبیتش نسبت به افق یاد کرده اسـت). مجسمه‌های آندره از واحدهای کوچکی که با نظمی ساده کنار هم آمده اند، تشکیل می‌شوند و نمونهٔ کلاسیک آن نظم غیرعقلانی‌ای هستند که جاد به آن «یکـی پس از دیگری» می‌گفـت .۱۳۷ قطعه‌ای که در اهرم [۷۳](۱۹۶۶) در طول یک خط روی زمین قرار داده شده‌اند، همان ریتم تکرار که جاد و البته پاپ آرتیستی مانند وارهول همیشـه نسـبت به آن مشتاق بود را به نمایش می‌گذارد. وارهول در پاسخ به این پرسش که چرا شـروع به نقاشی از قوطی‌های کنسرو کرده بود، می‌گوید: «چون مدت درازی آن را می‌خوردم، برای ۲۰ سـال، هر روز، همان غذا را می‌خوردم. بارها و بارها یک چیز را». این مدول سازی، همچنین، ستون‌های بی انتهای برانکوزی را ـ البته با یک جهت گیری دیگر ـ به یاد می‌آورد که اولین آن در ۱۹۲۰ ساخته شد. وی این تأثیرپذیری را حتی پیش از این، در ساخت هرم‌های دوگانهٔ خود در سال ۱۹۵۹ نشان داده بود.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**دانلد جاد**، *چیدمان دائمی در ساختمان شرقی لامانسانا شیناتی*، مارفا، تگزاس

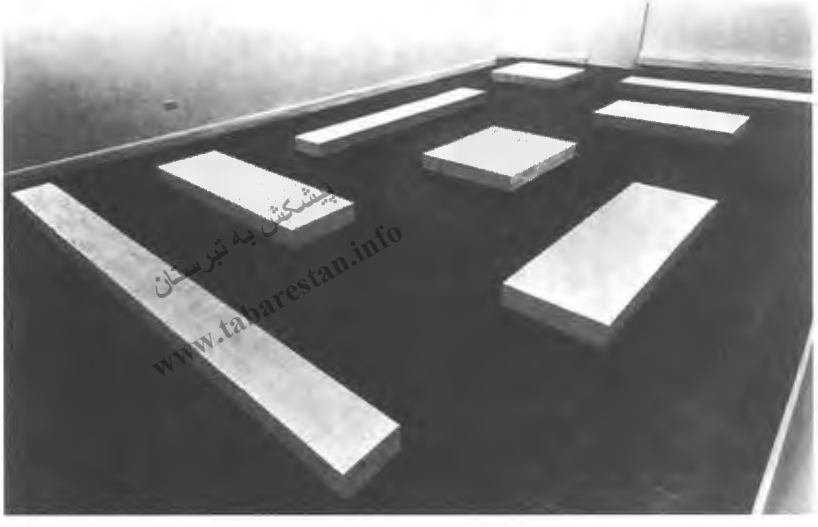


**دانلد جاد**، *بدون‌عنوان*، ۱۹۶۸

**فرانک استلا**
*تقاطع دلور*، از مجموعهٔ بنیامین مور، ۱۹۶۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

در اوایل دههٔ ۶۰، آندره مجموعه کارهایی را با استفاده از قطعات بزرگ استایروفوم اجرا کرد. این قطعات که با چیزی به هم وصل نشده بودند، درهم چفت می‌شدند و اتصال‌های ساده‌ای را ایجاد می‌کردند. بعد از آن، وی از همین مقدار پیچیدگی نیز روی گرداند و از آن پس، قطعات را مستقیماً بر روی هم یا کنار هم قرار می‌داد. وی که همیشه به دنبال این بود که مجسمه‌هایش تا حد امکان کوتاه و در آغوش زمین باشند، در سال ۱۹۶۵ سفری را با قایق در نیوانگلند آغاز کرد تا بتواند آنها را مانند سطح آب، تخت بیافریند. وی در سال بعد، با نمایش هم ارز I-VIII[۷۴] نشان داد که به این هدف دست یافته است: ۸ مجسمه که هر کدام از ۱۲۰ قطعه، شامل ۲ لایهٔ ۶۰ قطعه‌ای، تشکیل شده بودند. ۴ جفت از اعدادی که حاصل‌ضربشان ۶۰ بشود، طول وعرض این مجسمه‌ها را تعیین می‌کردند؛ و بنا بر نحوهٔ آرایش این قطعات، هر ترکیب، خود منجر به دو حالت مختلف می‌شد. بنابراین هر ۸ قسمت، هم از نظر تعداد قطعات و هم از نظر حجم با هم برابر بودند. در سال‌های بعد، ارتفاع آثار وی حتی از این هم کمتر شد. صفحات مربع شکل از انواع و اقسام فلزات در ترکیب‌بندی‌های ساده بر روی زمین ترتیب می‌یافتند و گاهی تأثیرات نمایشی داشتند. مانند ۳۷ قطعه[۷۵] (۱۹۶۹): ۳۶ قطعه مجزا، کنار هم آمده بودند تا ۳۷ امین قطعه را بسازند و در سالن مرکزی موزه سولومون گوگنهایم نیویورک به نمایش درآمدند. برای اینکه مخاطب، آنها را کاملا تجربه کند، به راه رفتن رویِ آنها

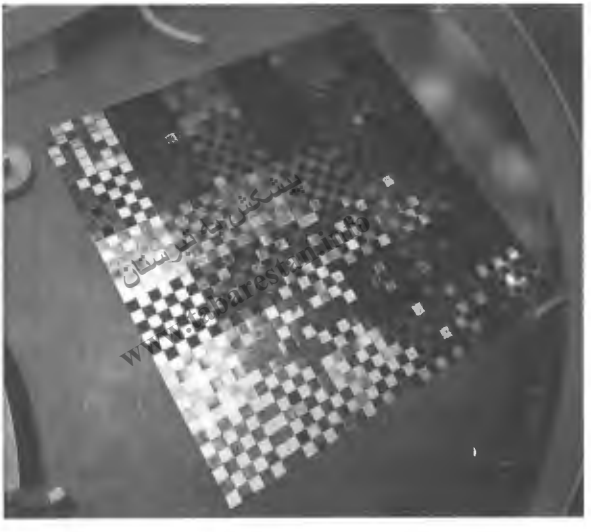


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

کارل آندره، *هم ارز I-VIII*، ۱۹۶۶

دعوت می‌شد. درک مستقیم این آثار، فشردگی خاص فلز، حتی صدای حاصل از قدم گذاشتن بر آنها و مقاومتشان در برابر قدم‌ها، هر کدام بخشی از آن تأثیری هستند که اثر بر مخاطب دارد. در اینجا بازهم همان سخت گیری دوشان در مقابل آن هنر بصری که صرفاً وابسته به شبکیه چشم بود، به ذهن می‌آید.

هنری که خود را از جهاتی نو می‌داند، خواستار این است که طبق معیارهای جدید نیز قضاوت شود. گرینبرگ گفته بود که هنر می‌تواند «کیفیت» را نشان دهد و این بحث را از تئوری زیباشناسی کانت گرفته بود. اما جاد، به جای کیفیت، و همچنین با رد سنت راسیونالیستی که کانت چهرهٔ کلیدی آن بود، ادعا کرد که «اثر هنری تنها باید جذابیت داشته باشد». در همین سال‌ها، مارشال مک لوهان، ناقد رسانه‌های ارتباطی، نیز اعلام کرد که تلویزیون باعث شده که کیفیت اصلی تماشای یک تجربه، کشش به سمت آن باشد. در یک برنامه تلویزیونی، شیوه‌ای که دوربین در وارد شدن به موضوع در پیش می‌گیرد، بیش از خود موضوع برنامه، ما را به دیدن فرا می‌خواند. هنر، نه تنها باید شباهتی با اشیاء معمول داشته باشد، بلکه شیوهٔ نگریستن به آن هم باید مبتنی بر تجربیات روزمره باشد. از میان تمام هنرمندانی که به نحوی در ارتباط با مینیمالیسم



**کارل آندره**
*۳۷ قطعه*، ۱۹۶۹

بودند، رابرت موریس نقش بسزایی در توضیح این جنبه از مینمالیسم ایفا کرد. وی از سال ۱۹۶۶ با انتشار مجموعه مقالاتی، آفرینش و مشاهدهٔ مجسمه را عمیقاً تحلیل کرده و به خصوص درک مینیمالیسم را در ارتباط با پدیدار شناسی به تفصیل توضیح داده بود. از طرفی موریس مرلوپونتی، فیلسوف فرانسوی، «پدیدار شناسی ادراک» را در ۱۹۶۱ منتشر کرد. وی در آنجا خصلت دو سویهٔ فرایندی که فرد توسط آن به درک فضا و اشیاء اطرافش نائل می‌شود، را توصیف می‌کند. شباهت‌های بسیاری بین این شیوه و ماهیت و تجربه هنر مینیمال دیده می‌شود: «فضا، صحنه‌ای (واقعی یا ذهنی) که اشیاء در آن چیده می‌شوند نیست. بلکه وسیله‌ای است که جایگیری اشیاء نسبت به هم را ممکن می‌کند. » جاد همواره بر اثر هنری به عنوان «یک کلیت»، «یک چیز واحد» تأکید داشت و به شیوه‌ای مشابه، موریس در «یادداشت‌هایی بر مجسمه سازی»، یک مجسمه را به عنوان گشتالت مطرح نمود. تنها یک فرم ساده است که شکل کلی‌اش به سرعت توسط بیننده درک می‌شود. پیامد یک چنین سادگی در فرم آنست که زمانی‌که دیده شود، همه چیز درباره آن، یعنی همان گشتالت، تمام می‌شود. و بعد از آن، این امکان فراهم می‌شود که فرد جنبه‌های دیگر آن، مثل مقیاس، تناسبات، متریال، سطح و غیره را یکپارچه با آن

کلیت بنیادی ببینند. ناظر با مشاهده خاصیت غیر قابل تفکیک این نوع آثار، از زمانمند بودن فرایند دیدن آگاه می‌شود؛ در حالیکه نگاه کردن به یک تابلو نقاشی به فرد اجازهٔ آن را می‌داد تا خود را در دنیایی که اثر ارائه می‌کند، غرق نماید. یعنی همان چیزی که معمولا از آن به «بی زمانی» یا «رخ دادن خارج از زمان» یاد می‌شود. اما در مواجهه با کار موریس، مثلاً بدون عنوان (۱۹۶۵)، چهار جعبهٔ ساخته شده از آینه، دقیقاً نقطه مقابل است. راه رفتن در اطراف و از بین قسمتهای مختلف این مجسمه به فرد اجازه می‌دهد تا فضای گالری و وجود خود و دیگران را به صورت یک واقعیت تجربه کند. او در نمایشگاه قبلی‌اش در ۱۹۶۳ در گالری گرین نیویورک، فضا را به شکلی مشابه توسط تعدادی فرم‌های شبه معماریِ تخت و راست خط تعریف کرد.

برخلاف لحن مثبت جاد در «اشیاء خاص» و موریس در «یادداشت‌ها»، مایکل فراید، منتقد، ادعاهای هنری مینیمالیسم را قبول نداشت. فراید شاگرد گرینبرگ بود و تا حدی سنت انتقادی او را ادامه داد. مشکل او در مواجهه با مینیمالیسم، بیشتر به خاطر رد ترکیب بندی از جانب آن بود. نمی‌توان «وارد» این آثار شد، چرا که اجزاء درونی‌ای که بخواهید به رابطه بینشان فکر کنید اصلاً وجود ندارند و فراید، در نقد مجسمه‌های مینیمال، نه به خالی بودن مستقیمشان، بلکه به همین موضوع اشاره داشت. مخصوصاً زمانی‌که آثار جاد و موریس را به خاطر توخالی بودنشان نقد می‌کرد. آنها عاری از «ماده» نبودند، بلکه فاقد امکاناتی بودند که توسط آن بتوان معنی و مفهومی از درونشان بیرون کشید. دیگر کسی نمی‌تواند بپرسد این اثر دربارهٔ چیست و منتظر پاسخ از شیء مقابل خود باشد. درعوض، تنها چیزی که می‌تواند برای گفتن داشته باشد، یک سری سرنخ‌هایی است که فرد توسط آنها بتواند تجربه حضور در گالری را با آن اثر منطبق کند. فراید، این تغییر موقعیت معنا، یعنی بیرون رفتن از شیء و منتقل شدن آن به محیط اطراف شی، را با دیدی منفی، به عنوان سقوط هنر از چیزی که واقعاً بود، محسوب کرد. وی در مقاله‌ای در سال ۱۹۶۷ به نام «هنر و شیئیت» می‌گوید: «هنر با نزدیک شدن به وضعیت تئاتری، انحطاط می‌یابد.» می‌توان گفت که هنر مدرنیستی، مجموعه‌ای تاریخی از تصاویر و اشیائی بود که از دل شرایط اجتماعی، صنعتی، اقتصادی و سیاسی‌ای که حاصل انقلاب صنعتی بودند، بیرون آمد و با جدیت تمام، در جستجوی درستی و اصالت بود و به فراخور آن، هر مدیوم هنری، تکنیک‌ها و متریال‌های خاص خود را طلب می‌کرد. اما هنر مینیمال که فراید آن را «هنر سرراست» می‌خواند، این خودکفایی و استقلال را از خود نشان نداد و صرفاً «برای» مخاطب وجود داشت (همانطور که هنر پاپ، به گفتهٔ دیگر منتقد آمریکایی، تامس هس، اینگونه بود)؛ نه

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

رابرت موریس، *بدون‌عنوان*، ۱۹۶۵

کاملاً هنر و نه کاملاً زندگی بود، اما به شکلی آگاهانه یکی از آن دو خود را به شکل دیگری در می‌آورد؛ موقعیت طراحی شده‌ای که موجب تعمق در کیفیت لحظه می‌شود. چنین هنری، هر معنایی که داشته باشد، بر تجربهٔ بیننده خود وابسته است و چنین معنایی، تصادفی است؛ یعنی جلوه‌ای از جریان زندگی روزمره.

منظور فراید از تئاتری شدن را نباید با «هنر تئاتر» اشتباه گرفت که آن، خود، فرم هنری دیگری است که به همراه موسیقی و رقص، به شیوه‌ای مانند هنر، درحال انحطاط بود. نتیجه این شد که مرز بین فرم‌های مختلف هنری هم، درست مانند مرز بین هنرهای تجسمی، اگر نه کاملا ناپدید، اما بسیار باریک شده بود. موریس با رقصنده‌ای به نام ایوون رینر همکاری می‌کرد و در سال ۱۹۶۹ خود را در کاتالوگ نمایشگاه، به عنوان رقصنده معرفی کرد. موزیسینی به نام فیلیپ گلس، دنیای هنر (تجسمی) را زمینه خوشایندتری برای موسیقی (و آلات غیرسنتی‌اش) نسبت به سالن کنسرت، دید و استیوریچ در آن سخنرانی ضبط شده‌اش، همسو با توجهات عملگرانهٔ هنر حرکت کرده بود (سخنرانی طوری ضبط شده بود که مدام تکرار می‌شد تا نه تنها محتوای معنایی بلکه ریتم و شدت و تن صدا را ارائه کند). اکنون به گفتهٔ موریس، هنر در یک عرصهٔ گسترده و البته پیچیده به حیات خود ادامه می‌داد.

1- The art of assemblage
2- Bed
3- Monogram
4- Homage to NewYork
5- Bicycle Wheel
6- Fountain
7- Flag
8- Buffalo ll
9- I Know how you must feel, Brad
10- F-111
11- I love you with my ford
12- Do-it- yourself (flowers)
13- sleep
14- Empire
15- Brush storkes
16- Ray Gun
17- The store
18- Just what is it that maskes today's homes so different, so appealing?
19- Great American nude No.54
20- Beanery
21- Back seat Doge-38
22- Whaam!
23- Cube of ambiguous space
24- planetary folklore
25- Twist
26- Current
27- Man Reading
28- Two people
29- Le vide
30- Le plein
31- Tableaux piēges
32- Le fer ā repasser
33- Arteriosclerose
34- En fer
35- Air mail stickers
36- The enigma of Isidore Ducasse
37- Anthropomētry
انتروپومتری یا تن‌سنجی، به اندازه‌گیری ابعاد و تناسبات بدن انسان گویند.
38- Colēres
39- The artist's Breath
40- 50cc Air de paris
41- The great uncle state
از آنجایی که «عمو سام» (uncle sam) لقب دولت آمریکاست، نام این اثر نیز احتمالاً به ایالات متحده اشاره دارد.
42- A demonstation for capitalist realism
43- Olympia
44- Eight student nurses
45- Moderne Kunst
46- Concrete slabs
47- swingeing London
48- Silver disaster: Electric chair
49- Unfurled
50- Omicron
51- Beta Upsilon
52- Targets
53- Breath
54- Song
55- Watusi
56- Tailspan
57- Late Snow
58- Orange/Green
59- Green/White
60- Early One Morning
61- Prairie
62- For 'Cello
63- Genghis Khan
64- Untitled (slab)
65- Getty's tomb,II
66- Onement I
67- Who's afraid of red, yellow and blue III
۶۸- Precisionists : گروهی از نقاشان واقعگرای آمریکایی در دهه ۳۰ و ۱۹۲۰ که چشم‌اندازهای شهری و معماری صنعتی را موضوع کار خود برمی گزیدند. آثار، خلاصه و هندسی بوده ظاهری کوبیستی داشت. دموت و شیلر از نمایندگان اصلی آن به حساب می‌آیند. (دایرة‌المعارف هنر- پاکباز)
۶۹ - Ashcan school: نوعی نقاشی واقعگرای آمریکایی در اوایل قرن که سیمای زشت زندگی شهری را تصویر می‌کرد. (دایرةالمعارف هنر-پاکباز)
۷۰- Shaker design: شیوه‌ای بسیار ساده و بی‌پیرایه در طراحی مبلمان و اثاثیه که منسوب به فرقه‌ای مذهبی با همین نام می‌باشد.
71- The nominal Three (to William of ockham)
انتساب یا(nominalism) ویلیام اهل اکام (۱۲۸۸-۱۳۴۸م) از پیشگامان نام‌گرایی
72- Monument for V.Tatlin
73- Lever
74- Equivalents I-V-III
75- 37 Pieces of work

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**جان مک کراکن**، *دلیلی برای امتناع نیست*، ۱۹۶۷

فصل دوم

# عرصهٔ گسترده

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

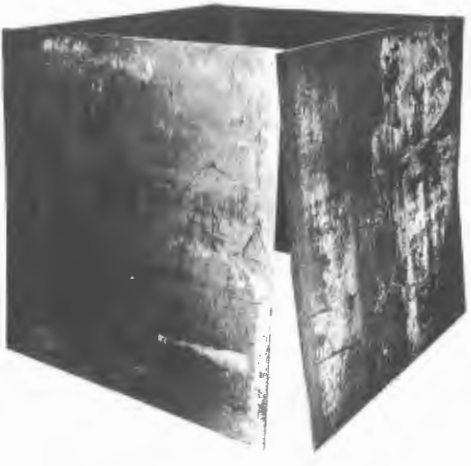
پیش از آنکه فراید در۱۹۶۷دربارهٔ خطرات تنزّل هنر به سوی تئاتری شدن بنویسد، این فرایند آغاز شده بود. مقصود فراید مینیمالیسم بود، اما توماس هس نیز در سال۱۹۶۳، اشارات مشابهی را، البته دربارهٔ هنر پاپ ارائه کرده بود: «حضور جمع بزرگی از مخاطبان، لازمهٔ کامل کردن یک تحوّل تئاتری است. یک نقاشی پاپ نیز ممکن نیست که بدون برنامه ریزی برای نحوهٔ نمایش‌اش، به‌وجود آید. اینگونه شیء هنری، منهای واکنش عمومی نسبت به آن، تنها یک جزء ناقص باقی می‌ماند». از طرفی نتیجهٔ سست شدن دسته بندی‌ها و برچیده شدن حدود حوزه‌های مختلف، خود را در طول یک دهه، یعنی از اواسط دهه۶۰ تا اواسط۷۰، نشان داد و در این فاصله، هنر شکل‌ها و نام‌های مختلف به خود گرفت: هنرمفهومی، هنر ناچیز، فرایند، ضد فرم، هنرخاکی، محیط، هنربدنی، اجرا، هنرسیاسی و... . اما تمام این گرایش‌ها در مینیمالیسم و انشعاب‌های مختلف پاپ و رئالیسم نو ریشه داشتند. همچنین در این دوره، دسترسی و استفاده از تکنولوژی ارتباطات، روز به روز آسان تر می‌شد: عکاسی، فیلم، ورود ضبط صوت و امکانات گستردهٔ ضبط صدا و ظهور ویدئو در بازار.

در اواسط دهه۷۰، لوسی لیپارد، منتقد آمریکایی، شروع به جمع آوری و ثبت این رویدادها نمود و راه حلی که برای این منظور انتخاب کرد، تهیهٔ مجموعه‌ای از مقالات، مصاحبه‌ها و بیانیه‌ها بود. جداکردن این گرایشات از هم و بررسی جداگانهٔ آنها، به هیچ وجه کار ساده‌ای نبود. نمایشگاه‌های پژوهشی آن دوره هم، به شکلی مشابه، بیشتر این جریانات را در خود داشتند که مهمترین آنها عبارت بود از: در سرت زندگی کن: زمانی‌که اندیشه‌ها به فرم در می‌آیند (کانست هال، برن وICA، لندن، ۱۹۶۹)؛ نرم افزار(موزه یهودیان، نیویورک، ۱۹۷۰)، اطلاعات (موما، نیویورک،۱۹۷۰) و داکومنتای پنجم که توسط هارلد زیمان، محقق سوئیسی در۱۹۷۲ برگزار شد. هم عنوان این برنامه‌ها و هم نام کتاب لیپارد (۶ سال: عینیت زدایی از شیء هنری از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲ )، خود بیانگر

این نکته بودند که درک اینکه چه بر سـر هنر می‌آید، چقدر دراین دوره دشوار بود. آیا اثر هنری فرم به خصوصی داشت یا تنها شامل یک سری تفکرات درباره برداشت ما از جهان می‌شـد؟ آیا یک شـیء واحد بود یا اینکه پراکنده بوده و فضای بیشتری اشغال می‌کرد؟ داخل یا خارج گالری باید جسـتجو می‌شـد؟ هنر، با آن چهرهٔ متغیّرش، نه دارای حرکتی مداوم بود و نه بی شـک، آنطور که آوانگارد و عقاید مدرنیستی می‌پنداشت ، یک سیر رو به جلوی همیشگی داشت. هیچ شیوهٔ برتری که پاسخگوی همهٔ شرایط و احتیاجات باشد، در کار نبود و دیگر امضاء یا سبک خاص هنرمند (مثل زیپ‌های نیومان یا مستطیل‌های تار روتکو) معنی خود را از دست داده بود.

با این مشخصات، پست مینیمالیسم در پی مینیمالیسم آمد؛ عبارت جدیدی که رابرت پینکاس ویتن، منتقد، در توصیف شـرایط بعد از مینیمال سـاخته بود. عنوان دیگر «هنر فرایند» بود، چرا که متریال‌ها و عملیاتی که برای دستیابی به فرم نهایی لازم بودند، در اثر کاملاً نمایان می‌شدند، و در دوره‌ای دیگر، «ضد فرم» لقب گرفت. اما نگاه اجمالی به همهٔ این نام‌ها، آنچه از سال ۱۹۶۸ به بعد در حال ظاهر شدن بود را روشن می‌کند: هنری که از نظر زمانی به دنبال مینیمالیسم آمد آزادی‌هایی را که مینیمالیسم با خود به همراه آورده بود را از آن خود کرد و در عوض در برابر سرسختی فرمالش واکنش نشان داد.

پایهٔ یک تنی[1] (۹-۱۹۶۸) ، اثر ریچارد سـرا ، کاری بسـیار سـاده و تقریباً به شـکل



**ریچارد سرا**
*پایهٔ یک تنی*، ۹۶-۱۹۶۸

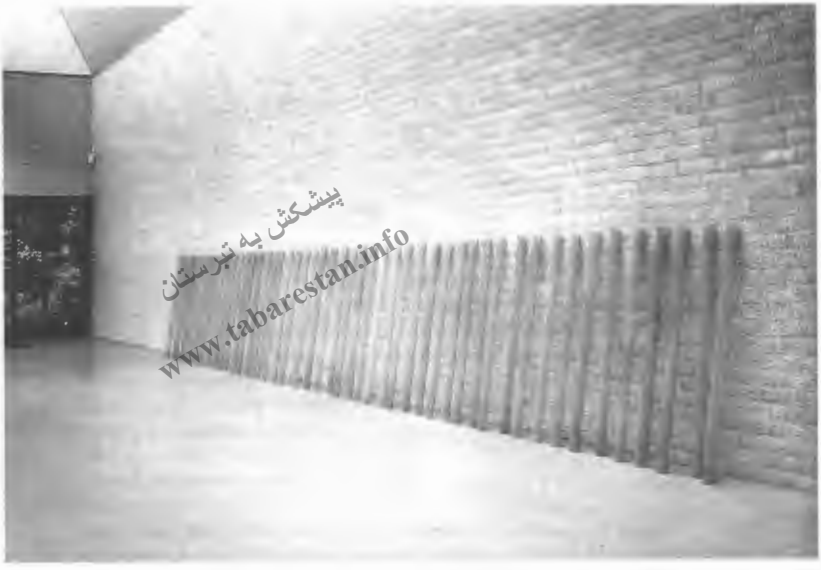
www.tabarestan.info

**اوا هس**
تشویش، ۱۹۶۶

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مکعب بوده و از ۴ صفحهٔ فلزی مربع شکل و بسیار بزرگ و سنگین ساخته شده است که بدون اینکه به هم جوش داده شوند یا توسط مصالح دیگری به هم متصل باشند، تنها به یکدیگر تکیه داده شده‌اند. در پایهٔ ورقه‌ای یک تنی [۲] (۱۹۶۹)، صفحه‌ای که به دیوار تکیه‌ای ندارد، توسط یک استوانهٔ سربی که آن هم در وضعیت ناپایداری است، به حالت عمودی نگه داشته شده است. اما سرا، علی رغم اینگونه اقدامات، که در آنها حتمیّت ، صراحت و آسایش خاطر در هنر به عنوان توهّمی خطرناک نشان داده شده‌اند، از همان ابتدا متوجه کیفیات خاص محیط نمایش آثارش بود. بعدها این موضوع، منجر به آثاری در ابعاد بزرگ شد که در مکان‌های عمومی به نمایش درمی‌آمدند. اما وی در آغاز، درگیر فضای بستهٔ گالری بود. در اثری به نام ریخته‌گری [۳] (۱۹۶۹) وی سرب مذاب را با فشار زیاد در زاویهٔ بین دیوار و کف گالری می‌پاشید و قطعاتی که بعد از سخت شدن سرب به‌وجود می‌آمدند را به آرامی از روی سطح برداشته، پشت و رو کرده، نمایش می‌داد. بنابراین، این قطعات هم سندی از ویژگی‌های خاص آن فضا بودند و هم مدرکی از فرایند دستیابی به شکل نهایی اثر.

تعدادی از مجسمه‌های اوا هس نیز توجه زیادی به فضای گالری داشتند. در کارهای او هم مانند سرا، فرم‌های هندسی و واحدهای تکرارشوندهٔ معمول در مینیمالیسم به چشم می‌خورد، اما به کلی با شیوهٔ طراحی شده و خشک آن گرایش متفاوت است. یکی از کارهای مهم اولیه‌اش به نام تشویش [۴] (۱۹۶۶) نشانگر رویکردی به سوی ایجاد توازن



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**اوا هس**، یکی شدن، ۱۹۶۸

**بروس نومان**، عکس ترکیبی *از بقایای دو کار بر روی کف آتلیه*، ۱۹۶۷

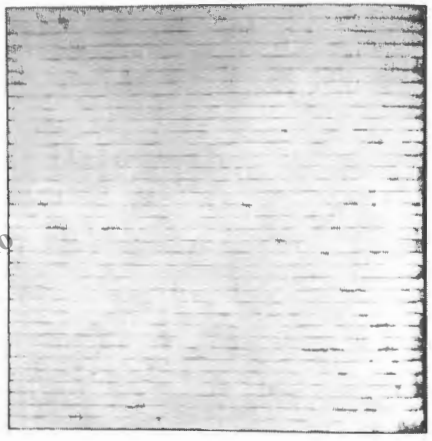
**لیندا بنگلیس**
*برای کارل آندره*، ۱۹۷۰

پیش‌کش به تبرستان
www.tabarestan.info

بین حریم هنر و حریم بینندهٔ آن می‌باشد. این اثر قاب مستطیل شکل بزرگی است که دور تا دور آن توسط باندهایی که با درجه بندی ملایمی از خاکستری رنگ شده‌اند، پوشیده شده است. میله‌ای نازک و انعطاف پذیر با طول چند فوت از این چهارچوب بیرون زده، در جلوی آن به زمین رسیده و حلقه خورده است. خود هس درباره این اثر می‌گوید: «این کار، افراطی است و به همین خاطر، هم آن را دوست دارم و هم از آن بدم می‌آید. بیرون آمدن آن نوار فلزی از چهارچوب، که طولش هم زیاد است، حدود ۳ متر، بسیار ابزورد است. اما این نوار، از چه چیزی بیرون زده؟ از آن قابی که خیلی هم خوب اجرا شده (باز هم ابزوردتر). رنگ چهارچوب به دقت از روشن به تیره متمایل است. کلیت اثر، واقعاً احمقانه است.» این رویکرد تا جائی‌که ممکن است از وابستگی به سرهم سازی و تولید، که در مینیمالیسم راهی برای دوری از اثر دست هنرمند محسوب می‌شد، فاصله گرفته است.

حالت خنثی‌ای که هس به تیوپ‌های فایبرگلس دست سازش در یکی شدن [۵] (۱۹۶۸) داده است ، مجسمه‌های الوارمانند و به شدت پرداخت شدهٔ جان مک کراکن را به یاد می‌آورد. مانند مجسمهٔ سه متری مک کراکن دلیلی برای امتناع نیست [۶] (۱۹۶۷)؛ اما مدول بندی‌های هر واحد و تفاوت‌های جزئی‌شان با هم، شاید تا حدودی به ساختار چکه رنگ‌های موریس لوئیس در برافراشته‌ها یش، اشاره داشته باشد. مجسمه‌های لیندا بنگلیس هم حتماً چنین پیشینه‌ای دارند: کارهایی که حاصل مخلوط کردن پلی یورتین رنگ شده‌اند، مانند بولیت [۷] (۱۹۶۹). وی در ادامهٔ کارهایش مانند آنچه در برای کارل آندره [۸] (۱۹۷۰) دیده می‌شود، لایه‌های فوم پلی یورتین را با رنگ‌های مختلف، یکی پس از دیگری بر روی هم می‌ریخت.

«ضد فرم» عنوان مقاله‌ای کوتاه از رابرت موریس در سال ۱۹۶۸ بود که او در آن با



رابرت ریمن، وینزور ۶، ۱۹۶۵

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نگاهی دوباره به نقاشی‌های موریس لوئیس و پیش از او، پولاک، هنری را ترویج کرد که فرایند به‌وجود آمدنش به عنوان قسمتی از فرم نهایی اثر، حفظ می‌شد. هنرمندان آمریکایی مانند آلن سارِت ، کیت سونیر ، باری لووَ و خود موریس، همه در این زمان کارهایی به‌وجود می‌آوردند که به جای اینکه شکل اشیاءِ کاملاً مشخص و جداگانه‌ای را به خود گیرد، حاصل استقرار متریال‌های مختلف در یک محوطهٔ وسیع بود.

موریس در ادامه کارهای مینمالیستی‌اش، آثاری را با استفاده از انبوهی از نوارهای نمدی درست می‌کرد و اگر می‌خواست یکی از این ترکیب بندی‌ها را در محل دیگری نمایش دهد، غیرممکن بود که بتواند آن را دوباره تکرار کند. در سال ۱۹۶۹ نمایشگاهی برگزار شد با نام « ۹ هنرمند در کاستلی » که این هنرمندان در آن شرکت داشتند: هس، سارت، سرا، سونیر، بروس نومان ، بیل بولینگر و استیفن کالتنبک به همراه جووانی آنسلمو و گیلبرتو زوریو که متعلق به « آرت پووِرای » ایتالیا بودند. این نمایش تأثیری به سزا داشت و تبدیل به نمونهٔ محکمی در بیانِ اهمیت فرایند کار نسبت به اثر نهایی شد. از برخی جهات، آثار حاضر در این نمایشگاه به نوعی« عینیت‌زدایی »[۹] شباهت داشتند؛ هنری که از بازماندهٔ فعالیت‌های پیشین به‌وجود آمده بود. همین شکل ظاهری آنها بود که مکس کوزلف را بر آن داشت تا در مقالهٔ خود از آنها با نام« پس مانده » یاد کند؛ عنوانی که کاملا با اثر نومان با نام عکسی ترکیبی از بقایای دوکار بر روی کف آتلیه [۱۰] (۱۹۶۷) همخوانی داشت: عکسی که به صورت کلاژ تهیه شده بود و لکه‌ها و رنگ پاشی‌ها و

زواید باقی مانده از یک کار دیگر را نشان می‌داد.

در سال قبل نیز نمایشگاه دیگری در گالری جان گیبسون در نیویورک برگزار شد که «ضد فرم» نام گرفته بود و علاوه بر رابرت ریمن و ریچارد تاتل از آمریکا و پانامارنکو از بلژیک، آن عده‌ای که سال بعد در نمایش کاستلی شرکت کردند، هم حضور داشتند. ریمن در طول دهۀ قبل، منحصراً از رنگ سفید استفاده کرده بود و محدود کردن رنگ گزینی به این شیوه به او اجازه داد تا در تجربه با عناصر دیگر نقاشی، تسلط بیشتری پیدا کند؛ از جمله سطح، مقیاس، قاب، چگونگی اتصال آن به دیوار و غیره. حال و هوای طرح‌ها و ساختار ماشین‌های پروازی که پانامارنکو می‌ساخت (مثلاً کابین خلبان[۱۱] که در سال ۱۹۶۷ ساخت و از یک قوطی کنسرو و زرورق تشکیل شده بود)، نزدیک به علاقۀ مجسمه ساز بریتانیایی، بری فلاناگن به پاتافیزیک[۱۲]، «علم پاسخ‌های خیالی»، بود که در اوایل قرن توسط نویسنده فرانسوی، آلفره ژاری مطرح شد. مجسمه‌های نرم بری فلاناگن در نیمه دوم دهه ۶۰، اغلب کیسه‌های پارچه‌ای بودند که یا با شن پرمی‌شدند

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

بری فلاناگن ۱۹۶۷ four casb2'67, ring/1'67,rop(gr2sp60)6'67

یا مانند قالب، درونشان گچ ریخته می‌شد تا سفت شود، یا طناب‌هایی در آنها به کار می‌رفت که کف زمین پیچ وتاب خورده و محدوده‌ای از فضا را متمایز و تعریف می‌کرد و تحت سلطه خود در می‌آورد. همهٔ این آثار، فی البداهگی را، البته نه به عنوان نشانه‌ای از ماهیت اتفاقی دنیای واقعی- آن‌طور که در ایالات متحده رایج بود- بلکه به عنوان یک اصل فرمال در خود داشتند.

در بریتانیا، آمیزهٔ نگرش‌های رایج در ایالات متحده و اروپا باعث واکنش‌های گوناگونی نسبت به آثار آنتونی کارو شد. کارو در این زمان، تدریس در دوره مجسمه سازی مدرسه هنر سن مارتین را بر عهده داشت و از میان هنرجویانش می‌توان از این افراد نام برد: گیلبرت و جرج ، بری فلاناگن، بروس مک لین ، جان هیلیارد ، ریچارد لانگ و همیش فولتن . جان دیبتس هنرمند هلندی، نیز مدت کوتاهی را در آنجا گذراند. این دورهٔ آموزشی، امکان جستجویی آزادانه را به هنرمندان داده بود و در پاسخ به این آزادی، آثار متنوعی پدید آمد که به شدت متفاوت از کیفیات فرمال مجسمه سازی کارو بودند. برای مثال فلاناگن در خرو(۳[۱۳]) (۱۹۶۸) که توده‌ای از تکه‌های مچاله شدهٔ گونی بود، از همان روش کارو، که برای وحدت بخشیدن به کل قطعات آنها را در پایان به یک رنگ درمی‌آورد، استفاده کرد. اما آن را با لکه رنگ‌های لوئیس و نولاند و شیوه‌های مینیمالیستی ترکیب بندی و چیدمان نیز آمیخت.

« آرت فورم » در شمارهٔ تابستان ۱۹۶۷ خود که به مینیمالیسم پرداخته بود، مقاله‌های « هنر و شیئت » فراید و « نوشته‌هایی بر هنر مفهومی» سل لویت را چاپ کرد. عبارت « هنر مفهومی »، یعنی هنری که از اندیشه‌ها و تفکرات تشکیل شده باشد، پیشتر توسط هنرمندی به نام هنری فلاینت در سال ۱۹۶۰ مطرح شده بود. اما فهم این گونه هنر، اکنون، در آن « عرصهٔ گسترده و پیچیده » که مینیمالیسم گشوده بود، بسیار امکان‌پذیرتر به نظر می‌رسید. به گفتهٔ لویت « در هنر مفهومی، ایده و آن مفهوم کلی مهمترین بُعد اثر است. زمانی‌که هنرمندی این فرم را انتخاب می‌کند، به این معنی است که تمام تصمیمات از قبل گرفته شده‌اند و مرحلهٔ اجرا احتیاج به دقت و توجه زیادی ندارد. آن ایده، تبدیل به ابزار تولید هنر می‌شود» . این رابطه بین ایده و کار تمام شده، در عناوین وصفی و دوپهلویی که لویت به آثارش می‌داد نیز آشکار است: ده هزار خط با طول ۵ اینچ در فضایی به مساحت ۶/۷۵ × ۵/۵ اینچ [۱۴] (۱۹۷۱) یا ۴حالت اصلی خطوط مستقیم و ترکیبات آنها[۱۵] (۱۹۶۹). بنابراین هنر مفهومی از برخی جهات در ادامهٔ آن چیزی بود

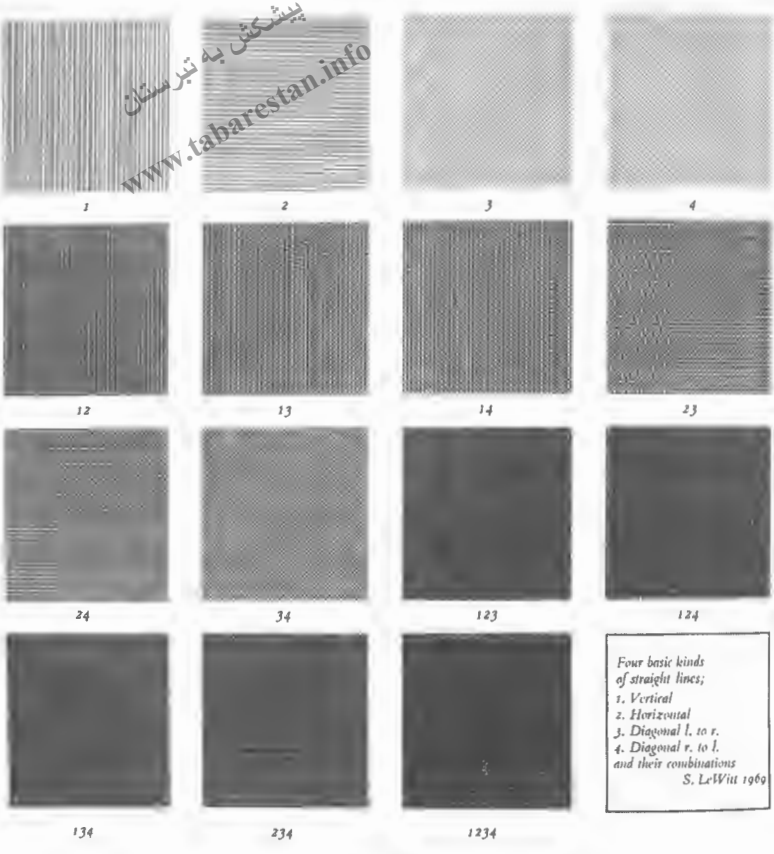
که تازه شکل گرفته بود؛ در آن هم نظم تداوم (سریالیسم) وجود داشت و هم متوجه این موضوع بود که اثر نهایی نباید توضیح دهنده یا وابسته به چیز دیگری باشد.

اصولاً فکر استفاده از اقدامات از پیش طراحی شده، رابطهٔ بین هنر مفهومی از یک طرف و ریاضی و فلسفه از طرف دیگر را به ذهن می‌آورد؛ گرچه لویت بارها تأکید کرده بود که «هنر مفهومی واقعاً رابطه زیادی با ریاضیات و فلسفه و یا آموزش‌های ذهنی دیگر ندارد. ریاضیات معمولاً، تنها در حد نظام‌های عددی بسیار ساده و علم حساب به کار هنرمندان می‌آید. همچنین فلسفهٔ یک اثر به شکل ضمنی در خود آن نهفته است و اثر هیچگاه درصدد به تصویر درآوردن یک نظام فلسفی نیست». استفادهٔ ماریو مرز از سری فیبوناچی در آثار بعد از ۱۹۷۰ و منطق این آثار نیز بیانگر همین موضوعات بود. می‌دانیم که در این سری اعداد، هر عدد جمع دو عدد قبل از خود است. وی در مورد ۵ عدد اول این سری یعنی (۱،۱،۲،۳،۵) می‌گوید: «این اعداد از نظر بیولوژیکی هم قابل تأمل‌اند. برای مثال هر انسان ۱ بینی، ۲ چشم و ۵ انگشت دارد، دقیقاً طبق این زنجیره». این رشته اعداد، با آغاز از همین نقطه، به سرعت بسط یافته و می‌تواند همه چیز را دربرگیرد. اما تفکر پشت اثر برای لویت به خودی خود کافی نبود. اول و مهمتر از همه، همین اندیشه بود که کار هنری را خلق می‌کرد. اما قدرت یا ضعفش تنها زمانی معلوم می‌شد که اثر کامل شود. دقیقاً همین ضرورت تمام شدن اثر معلوم می‌کند که چرا لویت، برخلاف آنکه گمان می‌رفت هنر مفهومی بسیار عقلانی و قابل پیش بینی باشد، اصرار داشت که حسی است.

با این وجود عملیات ساختن اثر، مانند مینیمالیسم، احتیاجی به دستان لویت برای تغییر متریال‌ها و شکل دادن به آنها نداشت. مثلاً ده هزار خط نه کوتاه، نه مستقیم، متقاطع و گاه مماس دستورالعملی برای طراحی بر دیوار بود که توسط عده زیادی می‌توانست اجرا شود. هرکدام آنها متفاوت از دیگری به نظر می‌آمد، اما هر مورد بیانی از همان اندیشهٔ لویت بود (مثل اینکه ژن که در مورد هر فرد منحصر به فرد است را نمایش داده باشد). لویت در سال ۱۹۶۸ طراحی روی دیوار را شروع کرد. نقاشی روی کاغذ و چسباندن آن به دیوار طبیعی به نظر می‌آمد، اما نقاشی مستقیم روی آجر یا گچ دیوار باعث می‌شد که آن طراحی کاملاً جزئی از معماری آن فضا محسوب شود. رابرت منگلد هم گرایش‌های مشابهی را در آثارش نشان می‌داد؛ پانل‌های تک رنگ او از جنس ماسونیت، بیشتر مانند عناصری برای تغییر دکور فضای گالری عمل می‌کردند تا تابلوهای نقاشی. همچنین ویلیام آناستازی برای نمایشگاهی در سال ۱۹۶۷ در گالری دوان نیویورک، بوم‌هایی را از

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

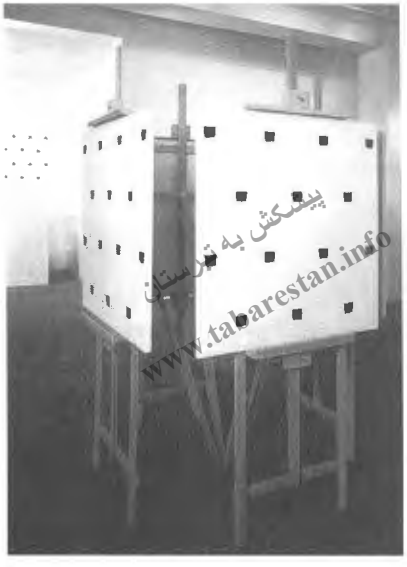
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info




**سل لویت**، *چهار حالت اصلی خطوط مستقیم و ترکیبات آنها*، ۱۹۶۹

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

آن کاوارا،نقاشی‌های روزشمار



**نیل تورونی**، *بازنمایی: ضربات تکراری برس به فاصله مساوی ۳۰cm* شماره ۵۰، ۹۶-۱۹۶۶

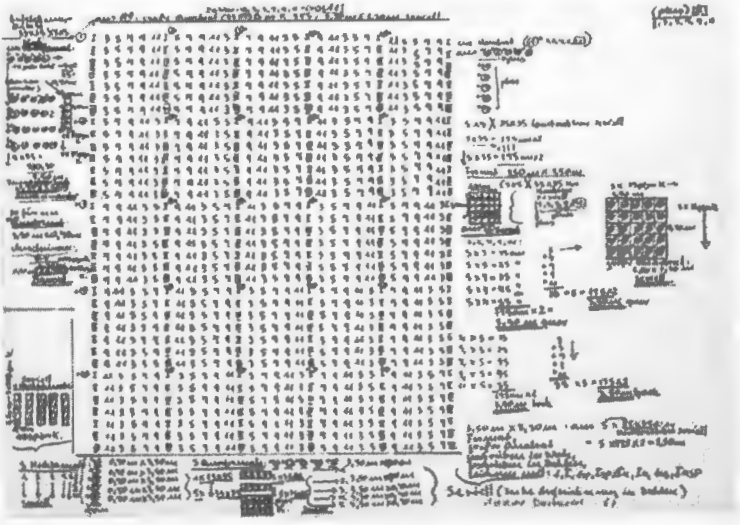
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

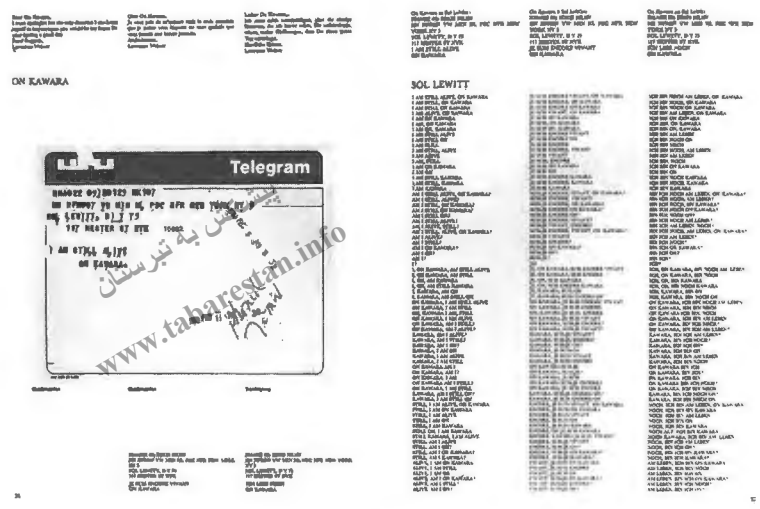
دیوار آویخت که همان دیوارها را می‌نمایاندند.

با این وجود، تصور غیربیانی بودن هنر مفهومی همچنان باقی است. لویت هم ذکر کرده بود که «برای اینکه اثر برای مخاطب جذابتر باشد، باید از هرگونه احساسات خالی گردد». دانیل بیورن، هنرمند فرانسوی نیز همواره به هنری غیرشخصی اشاره داشت و این عبارت نویسندهٔ فرانسوی، موریس بلانشو را در مورد کار خود نقل می‌کرد: «هنری که هیچ چیز در موردش نتوان گفت، جز آنچه هست». وی ساختاری راه راه را به عنوان نشانه‌ای از حضور هنر انتخاب کرده و تا سال‌ها بعد از همین ساختار استفاده نمود. قضیه به سال ۱۹۶۶ بازمی گشت؛ بیورن به همراه نیل تورونی و الویه موسه توافق کردند که بعد از آن، هرکدام در هر شرایطی فقط یک نقاشی را بارها و بارها تکرار نمایند. بیورن همان نوارها را حفظ کرد؛ و تورونی رنگ را توسط برسی پهن و صاف با فاصله‌های مساوی روی سطح می‌گذاشت و این شیوه را ادامه داد. میشل کلورا، منتقد، در سال ۱۹۶۷ یادآور شد که تمهید این سه نفر، موضوع زیربنایی دیگری را در هنر زیر سؤال برد، یعنی همان نیاز به آفرینندگی و ابداع. وی می‌نویسد: «برای صحبت دربارهٔ یک چیز جعلی، باید به نسخهٔ اصلی ارجاع دهید. در مورد این سه نفر، نسخه اصل کدام است؟»

**دانیل بیورن**، *اپرا*، از *افسانه I*، ۱۹۷۰

**هان داربون**، *بی‌عنوان*، ۱۹۶۸






**آن کاوارا**، *هنوز زنده‌ام*، و پاسخی از سل لویت، ۱۹۷۰.
شمارهٔ ژوئیه-آگوست سال ۱۹۷۰ نشریه استودیو اینترنشنال، عملاً یک نمایشگاه هنر مفهومی بود. ۶منتقد، هرکدام ۸ صفحه از مجله را در دست داشتند. بخش مربوط به لوسی لیپارد که این قطعه از آن گرفته شده، مسابقه‌ای بود که در آن هر هنرمند قطعه‌ای را نوشته به هنرمند بعدی می‌داد تا تکمیلش کند.

علت این تمهید، ایجاد شـرایط مناسبی برای سؤال کردن بود. مثلاً بیورن دغدغه‌اش چگونگی ارائه اثر بود؛ کجا می‌تواند جاگیرد و انتخاب محل‌های مختلف برای نمایش آن چه نتایجی را دربرخواهد داشـت: فضای تجاری، در خانه یا فضای گالری یا اصلاً فضای خارجـی به جای فضای داخلی، مانند بیل بورد یا دیوار و.... کاوش‌هایی از این دسـت به بازنگری مرزهای اثر انجامید. بیورن در مارس ۱۹۷۰، پوسترهای راه راه آبی- سفید خود را در گوشه سمت راست بالای پانل‌های تبلیغاتی « هنر و سرگرمی » در بیش از ۱۳۰ ایستگاه متـروی پاریس چسـباند. به گفته خود بیورن « با اینکه ایـن کار برای نمایش «۱۸پاریس IV ۷۰ » اجرا شـد، اما این کاغذهای راه راه قسمتی از کاری محسوب می‌شوند که از آن زمان آغاز شـد، ادامه پیدا کرد و هنوز هم فراتر از زمان و مکان آن توضیح برنامه خاص، در جریان اسـت. » علاوه بر آن، این پوسترها، بهانه‌ای برای انتشار یک مجموعه عکس، در قالب کتابی به نام « افسـانهI» شـدند که خود « ارائه‌ای مختصر از تنها بخشی از کاری که در حال اجرا بود، محسوب می‌شد » . در واقع بیورن مشاهدهٔ تمامیت کارش را مشکل

نمی‌دانست، بلکه آن را غیرممکن تلقی می‌کرد. به این ترتیب می‌بینیم که تلقی هنر به عنوان مجموعه‌ای از تولیدات، راه را برای تفکری گشوده است که هنر را فرایندی در رابطهٔ تنگاتنگ با زندگی هنرمند و مکان زندگی او می‌داند. حضور رابرت بری در نمایشگاه دوسلدورف، «دورنمای۶۹»، با اثری که تنها شامل یک برگه سؤال و جواب می‌شد نیز در همین راستا بود:

سؤال: اثر شما برای نمایشگاه «دورنمای ۶۹» چیست؟

پاسخ: اثر من همان تفکراتی است که هنگام خواندن این مصاحبه در ذهن مردم شکل خواهد گرفت.

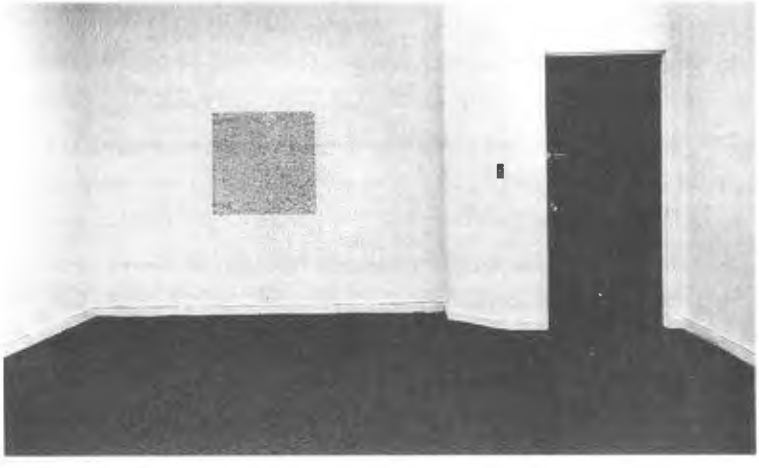
سؤال: آیا این اثر را می‌توان به نمایش گذاشت؟

پاسخ: کل اثر را نمی‌توان شناخت، چرا که در اذهان عدهٔ زیادی جای گرفته و هر فرد هم، فقط به آن قسمتی از اثر که در سر خود اوست، واقف است.

هنرمند ژاپنی آن کاوارا نیز در فضایی مشابه، آثاری با توجه به «واقعیّات تاریخی» زندگی‌اش به‌وجود آورد: از اواسط دههٔ ۶۰، نقاشی‌هایش تنها تاریخ اجرای خود را ثبت می‌کردند، فقط برای اینکه حضور بی‌وقفه‌اش را ثابت کند: هنوز زنده ام. آن کاوارا. رومن اوپالکا، هنرمند لهستانی و هان داربون از آلمان، هردو متدهایی را برای کارکردن پیش

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

**لارنس واینر**، *برداشتن یک مربع۳۶×۳۶ اینچ از دیوار تا رسیدن به لایهٔ گچ یا تختهٔ دیوار*، ۱۹۶۸



گرفته بودند که بر رابطهٔ بین تجاربشان به عنوان هنرمند و وجود فردیشان استوار بود. داربون اغلب زنجیرهٔ ساده‌ای از اعداد که بیشتر تاریخ روزها بودند را جدول‌بندی می‌کرد و به حالت‌های مختلف، ترتیبشان را عوض می‌نمود. اوپالکا نیز در سال ۱۹۶۵ شروع به نقاشی از اعداد یک تا بینهایت [۱۶] نمود. هنر در هر سه مورد می‌تواند مستقیماً نشانگر زمان باشد.

همانطور که محتوای جستجوهای بیورن نشان می‌دهد، دلمشغولی هنر مفهومی به مقدار زیادی بازنگریِ «چیستی هنر» بود: ویژگی‌های لازم و کافی برای اینکه شیئی، اثر هنری تلقی شود چیست؟ چگونه باید ارائه شود، تفسیر شود، مورد انتقاد قرار گیرد؟ اینگونه بازبینی، برای عده‌ای، عملیاتی ضروری، مقدم بر شکل‌گیری اثر باقی ماند. درحالیکه عده‌ای دیگر خودِ این جستجوها را هنر محسوب کردند. زمانی بود که مرزها محرزتر از این به نظر می‌آمد؛ اثر هنری یک چیز بود و مطالبی که مردم درباره‌اش می‌گفتند و می‌نوشتند، چیزی دیگر. پیشتر مینیمالیسم دریافته بود که معنای شیء هنری، تا حد زیادی در خارج از خود، در رابطه‌اش با محیط اطراف، نهفته است؛ و حال کانسپچوالیسم، نقد و تحلیل را به حیطهٔ آفرینش هنر کشاند. چیزی که موضوع را پیچیده‌تر می‌کند این است که در این زمان تعدادی از هنرمندان به استفاده از خودِ «زبان» به عنوان متریال پرداختند. از این رو کانسپچوالیسم معمولاً به عنوان دوره‌ای شناخته می‌شود که هنر در آن، واقعیت فیزیکی خود را از دست می‌دهد. زمانی تنها تابلوهای نقاشی و مجسمه‌ها را در نمایشگاه‌ها می‌دیدیم، اما امروز اسناد و مدارک، نقشه، عکس، توضیح برنامه و اطلاعات مختلف، کارهای هنرمندانی مانند داگلاس هیوبلر، رابرت بری، مل باچنر، استیفن کالتنبک، ادوارد روشا، جان بالدساری و ویکتور برگین را می‌ساخت. همانطور که لارنس واینر و جوزف کاسوت هرکدام به شیوهٔ خاص خود نشان دادند، کلمات حاوی کیفیت بنیادینی هستند که توجه به آن برای هنرمندانی که در هنرهای بصری فعالند، بسیار مناسب به نظر می‌آید. وینر در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۶۹، متریال را موضوع آثارش دانست؛ حتی اگر آنچه قرار بود در گالری به نمایش درآید، چیزی بیش از یک متن همراه شیء(یا بدون آن) نباشد: یک ماژیک استاندارد افتاده در دریا [۱۷] (۱۹۶۸) یا برداشتن یک مربع ۳۶×۳۶ اینچ از دیوار، تا رسیدن به لایه گچ یا تخته دیوار [۱۸] (۱۹۶۸). به علاوه وی که خود را از فکر کردن به مخاطب باز می‌داشت، همواره متن‌هایش را با این گفته همراه می‌کرد:

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**داگلاس هیوبلر،**
site sculpture project
نیویورک، ۱۹۶۸

SITE SCULPTURE PROJECT
50 Mile Piece
Haverhill, Mass. – Putney, Vt. – New York City

1. Massachusetts Route 125
2. New Hampshire Route 101
3. Vermont Route 5
4. Interstate Route 91 (Mass.)
5. Interstate Route 91 (Conn.)
6. Wilbur Cross Parkway (Conn.)
7. Merritt Parkway (Conn.)
8. Deegan Expressway (N. Y.)
9. Merritt Parkway (Conn.)
10. Interstate Route 91 (Conn.)
11. Connecticut Route 15–44
12. Massachusetts Turnpike
13. Massachusetts Route 495

This work is formed by thirteen photographs that serve to mark the location of the sites listed above (and marked in that sequence) which actually describe 50 mile intervals of highway space.

All photographs were taken fifteen paces from the edge of the road with the camera held above the site and at a right angle to it.

Marked October 1968 DOUGLAS HUEBLER

۱- ممکن است هنرمند اثر را بسازد.
۲- اثر ممکن است فقط سرهم شود.
۳- لازم نیست اثر حتماً ساخته شود.

همهٔ اینها هم ارزشـند و بستگی به نیت هنرمند دارند؛ تصمیم نهایی بنابر شرایط و در لحظهٔ حساس «دریافت»، با دریافت‌کننده است.

به گفته واینر «درواقع ممکن اسـت اثر تنها در قالب زبان ارائه شـود»؛ اختیاراتی که به بیننده داده می‌شـود، بسـیار مهم‌اند. چراکه «هنر همواره نوعی عرضه است، هیچگاه تحمیل یا تکلیف نیست». در اینجا هم برداشت خوبی نسبت به تلقی هنر به عنوان بیان احسـاس یا تفکر خـاص هنرمند وجود ندارد. اکنون به جای اینکـه گیرنده، معنای اثر را

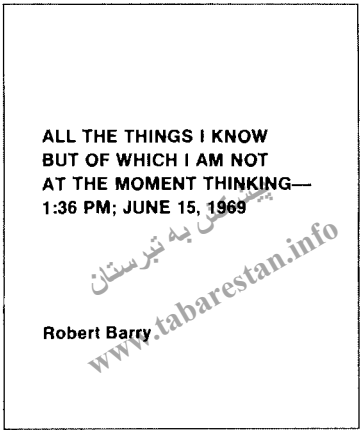
**جوزف کاسوت**
*یک و سه صندلی*، ۱۹۶۵

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

بپرسد، یعنی سعی کند بفهمد که هنرمند قصد بیان چه چیزی را داشته، بهتر است به این فکر کند که اطلاعات داده شده چگونه می‌توانند حاوی معنا باشند. داگلاس هیوبلر با درنظرگرفتن محدوده‌ای خاص در نیویورک و قراردادن تعدادی علامت بر آن، کاری را به چنین شیوه‌ای به‌وجود آورده بود. وی بیننده را با همین اطلاعات آزاد می‌گذارد: «فکر کنم هرچه هست، همین باشد». اثر نه به طور مستقیم، بلکه از طریق سند و مدرک می‌تواند کاملاً تجربه شود. در نمایشگاه « ۳۱-۵ ژانویه ۱۹۶۹ »، که توسط ست سیجلاب در نیویورک برگزار شده بود، هیوبلر عکس‌هایی را از سفری که به ماساچوست داشت به نمایش گذاشت. اما آنها را قاب نکرد، بلکه در جلدهای پلاستیکی روی لبه پنجره قرارداد. این تصاویر با تأثیری گذرا، بیشتر از آنکه چیزهایی تمام شده و مستقل باشند، به آن سفر مربوط بودند.

در فوریه۱۹۶۹، « آرت مگزین » ۴ مصاحبه با لارنس واینر، رابرت بری، داگلاس هیوبلر و جوزف کاسوت چاپ کرد که توسط آرتور.ر.رز (که نام مستعار خود کاسوت بود) انجام شده بود. کاسوت این تجربه را به عنوان هنرمند انجام داد، نه به عنوان یک منتقد؛ و نام مستعاری که برای خود انتخاب کرد-یعنی R.Rose[19] که بزرگداشتی از «خود دیگر» مؤنث دوشان بود- نیز همین موضوع را نشان می‌داد. کاسوت در مصاحبه با خودش، در مورد اینکه هنرمند بودن چه معنایی دارد، می‌گوید:

**جان بالدساری**، *همه چیز از این نقاشی حذف شده است غیر از هنر. هیچ اندیشه‌ای وارد این اثر نشده است*، ۶۸-۱۹۶۶

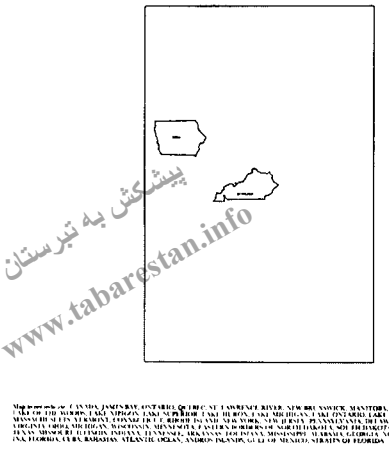



پیوسته به تبرستان
www.tabarestan.info

**رابرت بری**، *تمام چیزهایی که می‌دانم اما در این لحظه به آنها فکر نمی‌کنم*، ۱:۳۶ بعدازظهر، ۱۵ ژوئن ۱۹۶۹، ۱۹۶۹

« امروزه، هنرمند بودن به معنای جستاری درباره ماهیت هنر است. سؤال دربارهٔ ماهیت نقاشی به معنی سؤال درباره ماهیت هنر است. زمانی‌که یک هنرمند، نقاشی (یا مجسمه سازی) را می‌پذیرد، تمام سنتی که همراه آن است را نیز قبول می‌کند. چرا که واژه هنر، کلی، اما واژهٔ نقاشی یک لغت خاص است. نقاشی گونه‌ای هنر است؛ اگر نقاشی می‌کنید، یعنی ماهیت هنر را پذیرفته‌اید، آن را زیر سؤال نبرده‌اید. وقتی ماهیت هنر را بپذیرید، سنت اروپایی که آن را به دو شاخهٔ نقاشی ـ مجسمه تبدیل می‌کند را هم پذیرفته‌اید. »

کاسوت در این گفته‌ها، متأثر از اد راینهارت بود؛ هنرمندی از نسل اکسپرسیونیست‌های انتزاعی که در آن دهه تا زمان مرگش در۱۹۶۶، نقاشی‌های چهارگوش سیاه رنگ می‌کشید. همهٔ آنها دقیقاً تک رنگ نبودند، اما همه‌شان از یک ساختار راست خط متقاطع تبعیت می‌کردند و بررسی هر حوزه از فاصله نزدیک، رنگ‌های مختلف لایه‌های زیرین را معلوم می‌کرد. راینهارت در جایی گفته بود « هنر، هنر است به مثابه هنر، باقی چیزها هم، غیر از آن هستند ». نقدها و فعالیت‌های آموزشی راینهارت پیرامون نقاشی‌هایش، زمینه‌ای را فراهم آورده بود تا نقاشی‌هایش به بهترین وجه نگریسته و درک شوند و



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

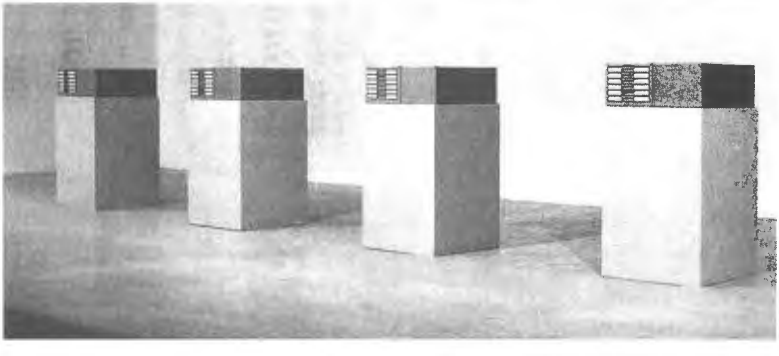
**تری اتکینسون و مایکل بالدوین**، *نقشه‌ای برای نشان ندادن*، ۱۹۶۷

چیزی که کاسوت از او گرفت نیز درست همین شیوه بود. مجموعهٔ کاسوت به نام «هنر به مثابه ایده به مثابه ایده»[۲۰]، هم در عنوان و هم از نظر فرم، که بسیار شبیه نقاشی‌های سیاه راینهارت بود، بزرگداشت این هنرمند محسوب می‌شد. هر اثر، تعریف یک کلمه از لغتنامه بود (مثلاً هنر، ایده، معنا، هیچ) که بزرگ شده و به رنگ سفید روی زمینهٔ سیاه کپی شده بود. کاسوت اضافه می‌کند که خود این فتوکپی‌ها، هنر محسوب نمی شدند؛ بلکه تفکراتی که ارائه می‌کردند هنر بودند: «کلمات موجود در آن تعاریف، اطلاعات هنری را عرضه می‌کردند». تعاریف این مجموعه به دنبال یک و سه صندلی[۲۱] (۱۹۶۵) به‌وجود آمد که از یک صندلی چوبی تشکیل شده بود، همراه با یک عکس بزرگ سیاه و سفید از آن و کپی یک صفحه از لغتنامه با تعریف کلمه صندلی. معمولاً آن دو عنصر نصب شده بر دیوار، به عنوان واقعیت‌های دست دوم، در توضیح و حمایت شیء اصلی که همان صندلی باشد، دیده می‌شوند. پرسش اثر این است که آیا همین موضوع ما را راضی می‌کند، یا اینکه اصلاً آن عکس و متن نمی‌توانند در نظر ما صندلی محسوب شوند. تا چه حد می‌توان به عکس به عنوان شاهدی بر یک موقعیت اطمینان کرد؟ این عکس مسلماً به عنوان تصویر همان صندلی‌ای که پیش رویمان است، آنجا آمده؛ اما به همان اندازه ممکن است تصویر صندلی دیگری مشابه آن باشد. اگر اینگونه باشد، پس هیچگونه

بستگی به آن صندلی خاص ندارد. از طرفی، تعریف متصل به دیوار، چیستی شیء مقابل ما را بیان می‌کند. همچنین مشخص کنندهٔ دسته‌ای از اشیاء است که صندلیِ مقابل ما هم، تنها یک نمونهٔ نوعیِ آن می‌باشد.

تفکر کاسوت دربارهٔ کنش متقابل واقعیت، ذهنیت و ارائه، به مقدار زیادی وامدار فلسفهٔ لودویگ ویتگنشتاین بود؛ و اندیشه‌هایی که او دربارهٔ ماهیت تکراری گزاره‌های ریاضی در «رسالهٔ منطقی ـ فلسفی»[۲۲] مطرح کرده بود را در مقاله‌ای به نام «هنر بعد از فلسفه» در ۱۹۶۹ وارد عرصهٔ هنر نمود. درآنجا می‌نویسد: «یک اثر هنری توضیح واضحات است: نوعی نمایش قصد هنرمند، یعنی هنرمند با آن اثر می‌گوید که آن اثر هنریِ خاص، همان هنر، یا به عبارتی تعریفی از هنر است. بنابراین وقتی می‌گوییم این اثر خاص، همان هنر است، درست است. (جاد هم زمانی‌که اظهار کرد «اگر کسی آن را هنر می‌داند، پس هنر است»، منظورش همین بود.)». یک اندیشهٔ مرکزی در رساله ویتگنشتاین این بود که یک گزاره[۲۳] مانند عکسی از جهان است و همین نکته در «عینیت‌زدایی» هنر بسیار به کار آمد. حتی پیش از آن در سال ۱۹۶۰ پیر رستانی، منتقد فرانسوی، نقاشی‌های آبیِ کلاین را گزاره نامیده بود. مل رامسدن، هنرمند انگلیسی که از اواخر دهه ۶۰ در نیویورک کار می‌کرد، نقاشی‌هایی متشکل از متن به‌وجود آورد که بیانگر اطلاعاتی در مورد ساختار خودشان بودند. مانند ۱۰۰٪ انتزاعی[۲۴] (۱۹۶۸): گرد مس و برنز ۱۲٪، رزینِ اکریلیک ۸٪، هیدروکربن معطر ۸۱٪. این آثار همسو با اثر خود تبینِ موریس به نام جعبه‌ای با صدای ساخته شدنش[۲۵] (۱۹۶۱) یا جعبهٔ کارت[۲۶] (۱۹۶۳) بود. جان بالدساری عبارات

هنر و زبان، *نمایهٔ ۱*، ۱۹۷۲. (بخشی از اثر)



**دان گراهام**، *طرح*، ۱۹۶۶

Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

SCHEMA:

| | |
|---|---|
| (Number of) | adjectives |
| (Number of) | adverbs |
| (Percentage of) | area not occupied by type |
| (Percentage of) | area occupied by type |
| (Number of) | columns |
| (Number of) | conjunctions |
| (Depth of) | depression of type into surface of page |
| (Number of) | gerunds |
| (Number of) | infinitives |
| (Number of) | letters of alphabets |
| (Number of) | lines |
| (Number of) | mathematical symbols |
| (Number of) | nouns |
| (Number of) | numbers |
| (Number of) | participles |
| (Perimeter of) | page |
| (Weight of) | paper sheet |
| (Type) | paper stock |
| (Thinness of) | paper |
| (Number of) | prepositions |
| (Number of) | pronouns |
| (Number of point) | size type |
| (Name of) | typeface |
| (Number of) | words |
| (Number of) | words capitalized |
| (Number of) | words italicized |
| (Number of) | words not capitalized |
| (Number of) | words not italicized |

www.tabarestan.info تبرستان

کوتاه خود را توسط یک تابلونویس بر روی بوم می‌انداخت: زیبایی ناب [۲۷] یا نقاشی‌ای تنها با یک ویژگی [۲۸] یا همه چیز از این نقاشی حذف شده، غیر از هنر؛ هیچ اندیشه‌ای وارد این اثر نشده است [۲۹] که همه بین سال‌های ۶۸-۶۶ انجام شدند. تری اتکینسون و مایکل بالدوین که هر دو انگلیسی بودند، در سال ۱۹۶۶ فعالیت مشترک خود را آغاز کردند. یکی از کارهای اولیه‌شان نقشه‌ای برای نشان ندادن [۳۰] (۱۹۶۷) بود و شامل یک محدودهٔ مستطیل شکل می‌شد که خطوط محیطی ایالت آیوا و کنتاکی به همراه نام تمام ایالات و مناطق و دریاهای اطراف که در نقشه وجود نداشت را نشان می‌داد. حضورِ فقدان در آنها به این قطعهٔ رابرت بری شباهت دارد: تمام چیزهایی که می‌دانم اما در این لحظه به آنها فکر نمی کنم. ۱:۳۶ بعدازظهر ۱۵ژوئن ۱۹۶۹ [۳۱].

همکاری بالدوین و اتکینسون با هارولد هورل و دیوید بینبریج در سال۱۹۶۸ به تأسیس«هنر و زبان» انجامید. هر۴ نفرِ آنها در آن زمان در کاونتری تدریس می‌کردند و یک دورهٔ تئوری هنر را در این مدرسه می‌گرداندند. سخنرانی‌ها و نوشته‌های آنها که خود، آثار «هنر و زبان» را تشکیل می‌داد، با دیدگاهی به شدت انتقادی، پیشرفت‌های اخیر در هنر و اشارات آنها به تئوری‌های رایج مدرنیستی را هدف گرفته بود. رابطهٔ بین هنر و

زبان برای این جمع، به هیچ وجه به اندازهٔ رابطه بین فرم و متریال، یا تفسیر و کار عملی یا تصویر و تشـریح سرراست و مشـخص نبود؛ جمعی که اعضایش در پی این نبودند که «مؤلف» آثارشـان باشند، بلکه فقط می‌خواستند در جریان تولید آن، به عنوان یک واسطه عمل کنند. برای آنان، موضع فرمالیسـتی گرینبرگ به هیچ وجه، قابل قبول‌ترین نتیجهٔ آن هنری که سنگش را به سینه می‌زد، نبود. بلکه آنرا تنها به عنوان نوعی بیان ارزش‌ها و انتظاراتی می‌دیدند که بوجود آورندهٔ هنر بود. میشـل فوکو، نظریه پرداز فرانسـوی، که بیش از هر کس دیگری در این دوره ایدهٔ «گفتمان» را پیش برد، آن را تنها مجموعه‌ای از اظهارات (که در اینجا خود، آثار هنری محسـوب می‌شدند) نمی‌دانست. بلکه به عقیده او ایـن گفتمان، شـامل فعالیت نهادهای مرتبط (در اینجا مـوزه، گالری، بازار هنر، حوزه نقد و نشریات) نیز می‌شد؛ چرا که آنها چهارچوبی را فراهم می‌آوردند که آثار در محدودهٔ آنها می‌توانسـتند ارائه شـوند و تأثیرگذار باشـند. همانطور که هنر و زبان گرینبرگ را به

**مارسل برودتائرز**، *موزهٔ هنر مدرن دپارتمان عقاب‌ها*، بخش چهره‌ها (عقاب از دوران الیگوسن تا امروز) (جزئی از اثر)، ۱۹۷۲. برودتائرز موزهٔ هنر مدرن خیالی خود را با نمایشگاهی در آپارتمانش در سال ۱۹۶۸ افتتاح کرد که در طول چهار سال بعد، در شکل‌ها و مکان‌های مختلف ظاهر شد. وی برای بخش چهره‌ها، مجموعهٔ متنوعی از اشیاء و تصاویر(کتاب، مجسمه، مجله، عکس، تصویر چاپی، جواهرات، اشیاء تزئینی و غیره) که همه به شکل عقاب بودند یا تصویری از آن را دربرداشتند، را گردآورد. هرکدام از آنها بدون توجه به ارزشگذاری‌هایی مانند قدمت، برجسبی داشتند که شماره خورده بود و بر روی آن نوشته شده بود: این یک اثر هنری نیست؛ جمله ای که نشانی از تفکرات دوشان و ماگریت در خود داشت. نمایش دقیق او قدرت نهاد موزه را به چالش گرفت و شخصیت هر شیء را به آن بازگرداند.

معنی واقعی کلمه «مسئول» انتزاع پسانقاشانه می‌دانست، فوکو «گفتمان» را به عنوان تمرینی معرفی کرد که به شکل سیستماتیک چیزهایی که از آنها صحبت می‌کرد را شکل می‌داد. «نمایه ۰۱» در داکومنتای پنجم ،۱۹۷۲، اتاقی بود که به دیوارهایش، نوشته‌ها و جداولی چسبانده شده بود و ۸ قفسه نیز درآن قرار گرفته بود که از گزیده‌هایی از کتاب‌ها و تئوری‌های مختلف، با ذکر دقیق آدرس آنها، پر می‌شد. چنین هنری هیچگونه لذت هنری بی فایده‌ای را ارزانی نمی‌نمود و تنها تلاش مخاطب را طلب می‌کرد. البته قصد «هنر و زبان» ایجاد دشواری و نامفهومی نبود، بلکه در مقابل اینکه کارش به راحتی در مسیر داستان هنر قرار گیرد، مقاومت می‌کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

در۱۹۶۹، گروه «هنر و زبان»، نشریه خود را با همین نام چاپ نمود. شماره اول آن شامل مقالاتی از اعضاء گروه به علاوه مطالبی از هنرمندان آمریکایی سل لویت، واینر و دان گراهام بود. گراهام که در گذشته مقاله‌ای در مجلهٔ «هنرها» درباره مقایسه مدول‌سازی‌های مینیمالیسم با فرم و چیدمان خانه‌های آمریکایی در حومه شهرها منتشر کرده بود، در۱۹۶۶ اثری خود بیانگر، با نام «طرح» ارائه داد؛ دستورالعملی برای توصیف یک سند (بدون اینکه به محتویات درون آن ارجاعی داشته باشد) با استفاده از تعداد و نوع همه کلمات، اعداد و علائم دیگر به کار رفته در آن متن به همراه اطلاعاتی درباره نوع کاغذ به کار رفته. ارتباط بین «هنر و زبان» و فعالیت تعدادی از هنرمندان در نیویورک از جمله کاسوت، کریستین کازلاو ، رامسدن و هنرمند استرالیایی، ایان برن (۹۳-۱۹۳۹) موجب تأسیس جریانی مشابه در نیویورک، برای مدتی کوتاه دراوایل دهه ۷۰ شد.

بی‌شک خصلت اسنادی اغلب آثار هنر مفهومی، برای مجلات و نشریات بسیار مناسب بود. آرت فورم، منبع اصلی اطلاعات محسوب می‌شد، اما به هیچ وجه تنها منبع نبود. علاوه بر تعدادی مجله دیگر در آمریکا، در اروپا «هنر بین‌الملل» در سوییس منتشر می‌شد، «اینترفانکشنن» در آلمان و «استودیو» در انگلیس که در دوره جدید «استودیوبین‌الملل» نام گرفت. نشریات نه تنها می‌توانستند تصویری از هنر مناطق مختلف را ارائه کنند و حاوی اخبار هنری باشند، بلکه در مورد هنری که از عکس و نوشته تشکیل شده بود، می‌توانستند خود اثر هنری باشند. در۱۹۷۰«استودیو» با استفاده از همین موضوع، نمایشگاهی را به شکل ارائه یک کتاب از مباحث ۶ منتقد ترتیب داد. مخصوصاً ست سیجلاب با تمرکز بر این خصلت هنر مفهومی، نمایشگاه‌هایی بر پا می‌کرد که عمدتاً به فرم کاتالوگ بودند.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**جنیس کنلیس**، *اسب‌ها*، ۱۹۶۹

**جوزپه پنونه**، *درخت دوازده متری*، ۱۹۷۰

سهولت انتقال اطلاعات، نقش به‌سزایی در چهره بین‌المللی هنر مفهومی داشت. کیناستون مک شاین، در کاتالوگ نمایش «اطلاعات» در موما، نیویورک(۱۹۷۰) ، بر شرکت هنرمندانی از برزیل، کانادا و آرژانتین تأکید کرد. اظهارات دو هنرمند برزیلی به نام‌های سیلدو میرلس و الیو اُیتیسیکا چنین وجهه‌ای را تصریح می‌کرد، و اصولاً شرکت آنها همسو با چنین خصلتی بود. هنر، خودش بود و نه بازنمایی چیزی دیگر؛ به همین ترتیب، آنها هم نه به عنوان نمایندهٔ کشورشان، بلکه صرفاً در نقش خود، آنجا حضور داشتند.

www.fahrestan.info پیشکش به تبرستان

هنر مفهومی این موضوع را مطرح نمود که با تصاویر هم می‌توان مانند زبان برخورد کرد. یک اثر هنری را می‌توان خواند. ازطرفی، عکس این مطلب هم به همین اندازه صادق است. کلمات هم می‌توانند به شیوه‌ای تصویری عمل کنند. نمونه قدیمی تر این موضوع، نقاشی خیانت تصاویر [۳۲]، اثر رنه ماگریت (۱۹۲۹) است؛ تصویر پیپی که در پایین آن نوشته شده: « این یک پیپ نیست ». مارسل برودترس، که او هم بلژیکی بود ، به کرات در کارهای خود به همین نقاشی اشاره کرده است. وی که ابتدا به عنوان شاعر فعالیت می‌کرد، به گفته خودش زمانی متوجه شد که هنرمندان هم همین کار او را انجام می‌دهند، اما با یک تفاوت فاحش: آن‌ها از این کار پول درمی‌آورند. از آن پس تصمیم گرفت مسیر هنر را پیش گیرد و اولین کاری که انجام داد ساختن مجسمه‌ای بود با نام Pense-Bete (۱۹۶۴). به این ترتیب که کپی‌هایی از یک نسخه از اشعارش را درون گچ جای داد. بعد از این اثر، کلام و شی همواره در کار او در ارتباط تنگاتنگ با هم باقی ماندند.

وی در فاصلهٔ سال‌های۷۲-۱۹۶۸ با آثارش، انتقادهای گسترده‌ای را به نظام موزه‌ها وارد آورد. او مدلی خیالی برای «موزهٔ هنر مدرن» درنظرگرفته بود که بخش‌های مختلف آن با برپایی نمایشگاه‌هایی به طور متوالی به‌وجود می‌آمدند. اولین آنها « دپارتمان عقاب، بخش قرن ۱۹ » بود که آنرا در آپارتمانش در بروکسل برپا کرد و مجموعه‌ای بود از کارت‌پستال، عکس و جعبه‌های چوبی. به گفته او « این ابداع، تلّی بود از هیچ و روحیه‌ای را در خود داشت که مربوط به وقایع سال۱۹۶۸می‌شد، یعنی گونه‌ای وقایع سیاسی که هر کشوری آن را تجربه کرده بود ». بزرگترین بخش آن در کانست‌هال دوسلدورف در۱۹۷۲ نمایش داده شد؛ شامل بیش از ۲۵۰ شیء مصنوع دست ساز که آنها را از مجموعه‌های مختلف از سراسر دنیا امانت گرفته بود. هرکدام از این اشیاء عقابی را تصویر می‌کردند که

**ماریو مرز**، Igloo de Giap، ۱۹۶۸. مرز به کرات از سری فیبوناچی استفاده کرده است. وی در آن الگویی برای زندگی انسانی می‌بیند که از بدن ما آغاز شده و به تمام هستی تعمیم می‌یابد. فضایی که ما در آن هستی ناپایدارمان را می‌گذرانیم نیز لایتناهی است.

**جوانی آنسلمو**، *بدون عنوان*، ۸۶-۱۹۶۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

سمبل همیشگی قدرت و حاکمیت و نشانهٔ خاص موزهٔ او بود. شیوهٔ ترتیب یافتن اشیاء، کاملاً متفاوت از سیستم معمول طبقه بندی (مثلاً طبقه‌بندی بر اساس دوره، موقعیت جغرافیایی یا عملکرد) بود و این سؤال را مطرح می‌کرد که منطق پشت چنین دسته بندی‌هایی تا چه حد ممکن است در معنای هر عنصر موجود در آن نقش داشته باشد. موزه‌های متعارف که متکی به طبقه‌بندی‌اند، تنها می‌توانند یک وجه واقعیت را ارائه دهند. وی می‌گوید: « صحبت دربارهٔ این موزه یعنی صحبت دربارهٔ حالت‌های مختلف واقعیت ». او کنار هر فقره از آثار، در این نمایش، برچسبی به زبان فرانسه، یا آلمانی یا انگلیسی قرار داده بود با این مضمون: « این یک اثر هنری نیست ». معنی این کار می‌توانست ایجاد کشمکشی با تصورات ما باشد: « آیا ممکن است این اشیاء که زمانی توسط نهاد، هنر تلقی شده‌اند، اکنون دوباره به دامان همان واقعیتی که از آن برآمده اند، بازگردند؟ »

« آرت پوورا »، هنر ناچیز یا هنر فاسد، عبارتی بود که جرمانو چلانت، منتقد ایتالیایی در سال ۱۹۶۹ در توصیف آثار تعدادی از هموطنان خود ابداع کرد؛ از جمله میکل آنجلو پیستولتو، آلگیرو ابوئتی ، جوزپه پنونه ، جوانی آنسلمو، لوچیانو فلابرو ، گولیو پائولینی ، پینو پاسکالی، گیلبرتو زوریو، ماریو و ماریسا مرز، پیر پائولو کالزولاری و جنیس کنلیس. اشیاء هنری تاکنون به عنوان گنجینه‌ای از احساسات و اندیشه‌ها بودند و به گفته چلانت

این شیوه‌ای بود که جایگاهی را میان هنر وزندگی (که موازی با هم حرکت می‌کردند) جستجو می‌کرد. اما «آرت پوورا»، بر خلاف آن «محل تلاقی زندگی و هنر پرمایه بود و اهمیت بیشتری را برای اعمال و وقایع قائل می‌شد... و این مانند تکرار واضحات در زیبایی شناسی است: دریا، همان آب است؛ اتاق، محیط پیرامون مقداری هواست، جهان مجموعهٔ نامحسوسی از ملت‌هاست؛ کف یک فضا نسبتی از کفپوش‌های آن است؛ به همین ترتیب زندگی هم مجموعه‌ای از اعمال و کنش‌هاست».

پیوندهای نزدیکی بین خصلت سه بعدی هنر ایالات متحده با برخورد مبتنی بر واقعیت «آرت پوورا» با متریال‌ها وجود داشت. اشارات شاعرانه و تاریخی آنها به همراه نیروی نمادین و استعاریِ بالقوه‌شان، هر دو به یک اندازه، باعث دستیابی آنها به نوعی کیفیت بی‌واسطه در موردِ متریال‌ها شده بود. «برخورد»ی که چلانت از آن حرف می‌زد، به هم رسیدن یک گذشتهٔ به ظاهر سامان یافته با وضعیت آشفتهٔ حال بود. پیستولتو در اثری با نام الههٔ لباس‌های کهنه [۳۴] (۱۹۶۷) کمال و وقار یک پیکرهٔ برهنهٔ کلاسیک، پیکرهٔ آرمانیِ کمال یافته و آرامی که یادآور روزگار شوکت بود، را در کنار آشفتگی تلّی از تکه‌های پارچه قرار داد. همانطور که در این اثر هم مشخص شده است، گذشتهٔ ایتالیا در اغلب آثار «آرت پوورا» حضور دارد. شکل کلی کشور ایتالیا، بارها و بارها در آثار فابرو، که البته وارونه آویخته می‌شدند، ظاهر شد. وی معتقد بود که برای ایجاد محرک‌هایی که حسی را القاء می‌کنند، به جای اینکه به دنبال جوهرهٔ چیزها باشیم، باید نظم امور را کشف کنیم. تلاش‌های پائولینی برای یافتنِ نظم در کارهای چند رسانه‌ایِ او نیز، به شکست و برچیده شدن نظام‌های قبلی (مثلاً پرسپکتیو رنسانس یا ریتم خاصِ نماهای باروک) منجر شد. تأثیر فرایندهای طبیعی و زمان بر متریالها ویژگی اصلی تعدادی از آثار پنونه بود، مانند درخت دوازده متری [۳۵] (۱۹۷۰). آنسلمو، زمانی طولانی را صرف بررسی ماندگاری آهن و گرانیت و استفاده از آنها در آثارش نمود. برای وقفه‌ای در یک بازهٔ نامعلوم هزاران ساله [۳۶] (۱۹۶۹) میله‌ای فولادی بود که به دیوار تکیه داده شده بود. وی بالای آن را با استفاده از روغن، در مقابل اکسید شدن محفوظ نگه داشته بود؛ در حالی‌که پایین آن چون به روغن آغشته نبود، در معرض هوا قرار داشت و آماده اکسید شدن بود. به این ترتیب میله کم کم متلاشی شده، می‌افتاد؛ در نهایت قسمت باقی ماندهٔ بالای میله، آنچه رخ داده بود را نشان می‌داد. در بدون عنوان (۸۶-۱۹۶۸) دو قالب گرانیتیِ صیقلی، یکی کوچکتر از دیگری، با قراردادن مقداری سبزی له شده در بینشان به هم

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**ریچارد لانگ**، *راهپیمایی روی خطی در پرو*، ۱۹۷۲

متصل شـده بودند. با گذشت زمان، سبزی‌ها پوسـیده و خشک می‌شدند و در اینصورت سنگ کوچکتر، جدا شده روی زمین می‌افتاد. بنابراین برای جلوگیری از آن باید سبزی‌ها مرتباً تعویض می‌شدند.

ترکیـب واکنش متقابل کیفیت ارگانیک و بیجان، که در آثار پنونه دیده می‌شـد (به عنوان مثال در مجموعهٔ کوزه‌های بزرگ گِلی که از سال ۱۹۷۸ ساختشان را آغاز کرد) ، ویژگی کار کنلیس هم بود. اثری بدون عنوان از وی درسال ۱۹۶۷ ، شامل چندین قطعه می‌شد: ۴ گلدان با نوعی کاکتوس که رشد بسیار مختصری داشت، یک سطل زباله فلزی که از پنبه‌های تازه برداشت شده پر شده بود و میله‌ای بیرون زده از یک پانل فلزیِ متصل به دیوار که یک طوطی روی آن بود. در سـال ۱۹۶۹ برای نمایشـگاهی در رم، افسار ۱۱ اسـب را در گالری بسـت. چیز دیگری که وی به کرّات از آن استفاده نمود، آتش بود؛ به عنـوان وجودی پالاینده، متحول کننده یا تنها به عنوان چیزی که از خود سـیاهی به جا می‌گذارد. همچنین زغال سـنگ، گونی، ضایعات صنعتی یا تکه مجسـمه‌هایی که یادآور خاستگاه‌های فرهنگی از دست رفته بودند. مورد اخیر، اهمیت خاصی برای کنلیسِ یونانی الاصل داشت، مسـافری که هم از گذشته‌اش دورمانده بود و هم نمی‌توانست رشته‌های

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**رابرت اسمیتسن**، *آینهٔ شنی با ترک و خاک*، ۱۹۶۸

ارتباطش را با آن قطع کند. مرز با مجموعهٔ ایگلوهای خود، تصور هنرمند به عنوان یک خانه به‌دوش را عینیت بخشید. تعدادی از این ساختارها از متریال‌های نرم ساخته شده بودند و تعدادی دیگر مانند Objet cache Toi (۱۹۶۸) ورقه‌های دندانه‌دار شیشه‌ای بودند که به فریم‌های فلزی متصل می‌شدند. چلانت دربارهٔ آنها می‌نویسد: «پناهگاه‌هایی که حفاظی برای فرار از سیاست در هنرند؛ همچنین شاید بتوان آنها را تصویر خانه به دوشی دانست که به هیچ مأمنی ایمان ندارد، بلکه به تضاد پویای زندگی معتقد است.»

«آرت پوورا»، نظم ثابت امور را به چالش گرفته بود و به جای توجه به معنای اشیاء، بیشتر برای آن جریاناتی از زندگی هنرمند ارزش قائل بود که کیفیتی شاعرانه را در حضور متریال‌ها جستجو می‌کردند. مخاطب چنین آثاری، با واقعیت وجودی متریال‌ها روبرو می‌شد و برای کاوش در معنای ضمنی که کیفیت متریال در خود داشت، باید خود را کاملا آزاد حس می‌کرد.

فعالیت هنری ریچارد لانگ راهپیمایی بود؛ مسیری که با یک کلیت ساده (خطی مستقیم یا دایره یا مربع) بر روی زمین دنبال می‌شد. ممکن نبود خود این پیاده روی

مستقیماً توسط مخاطب تجربه شود، بلکه مخاطب در قالب نوعی سند آن را می‌دید: عکس، نقشه‌ای که مسیر مورد نظر روی آن مشخص شده بود، متنی شامل آنچه در مسیر بر او گذشته بود، لیستی از چیزهایی که وی در جاهای مختلف دیده بود و غیره. منطق از پیش برنامه ریزی شدهٔ بسیاری از این آثار، به حس کانسپچوالیسم نزدیک بود: راهپیمایی ۶ روزه در تمام راه‌ها و مسیرهای فرعی درون دایره‌ای به پهنای ۶ مایل به مرکز غول سرن عباس [۳۶]. همچنین گاه لانگ در طول مسیر توقف می‌کرد و خط یا دایره‌ای را با تکه‌های چوب یا سنگ بر روی زمین می‌ساخت یا با چکمه‌هایش روی زمین خط می‌انداخت و معمولاً آن‌ها را باقی می‌گذاشت تا تحت تأثیر نیروهای طبیعت متلاشی شوند؛ سپس آنها را از طریق عکس‌هایی بر دیوار گالری ارائه می‌کرد. همیش فولتن نیز به شیوه‌ای مشابه کار می‌کرد. با این تفاوت که حتی از همان دست اندازی‌های جزئی لانگ در مناظر هم دوری می‌نمود و تنها کاری که انجام می‌داد این بود که در طول مسیر راهپیمایی، عکس‌هایی می‌گرفت و متن‌هایی می‌نوشت که بعد از بازگشتش، می‌توانستند در گالری به نمایش درآیند. همواره در مورد چنین کارهایی پرسیده می‌شود «هنر کجاست؟». برای مثال آیا عکس راهپیمایی روی خطی در پرو [۳۷] (۱۹۷۲) اثری

رابرت اسمیتسن، *اسکلهٔ حلزونی*، ۱۹۷۰

**برنارد و هیلا بخر**، *تیپولوژی منبع‌های آب*، ۱۹۷۲

پیشکش به تبیان
www.tabyan.com

کاملا مستقل است یا اینکه اثر واقعی، جایی در اندیز[۳۸] است و ما در گالری تنها نشانه‌ای از وجود آن را می‌بینیم؟ اگر با منطقی به قضیه بنگریم که شـی هنری را قابل گردآوری می‌داند، این معما همچنان حل نشـدنی باقی می‌ماند. اما اگر نتوانسـتیم تشخیص دهیم که هنر کجا نهفته اسـت، نباید دلسـرد شویم؛ گزینه‌های پیش روی ما از هم جدا نیستند و اگر قرار باشد که از کل این موضوع چیزی بیاموزیم، باید بدانیم که حداقل تا آن زمان چنین سوالاتی دیگر بی‌ربط به نظر می‌آمدند. بیرون رفتن شیئی که به عنوان کار هنری قابل شناسـایی اسـت از داخل گالری، این فکر را می‌رسـاند که ما به عنوان بیننده باید تصمیم بگیریم که با مَنشـی «هنری» به همهٔ پدیده‌های جهان بنگریم. اما ممکن اسـت از خـود بپرسـیم فرض بر اینکه به عنوان هنر، با آنهـا برخورد کنم، بعد از آن چه معنایی برایم خواهد داشت؟

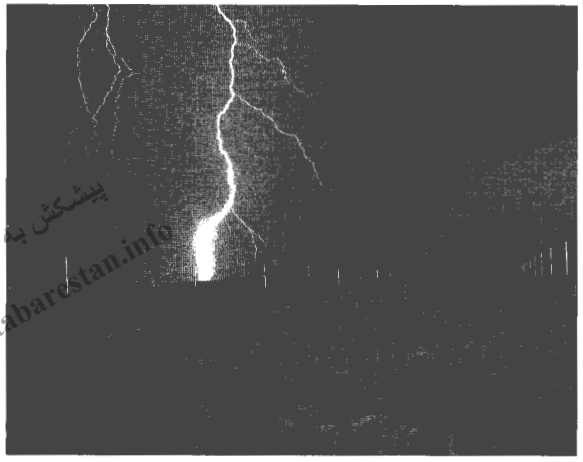
ممکن است پیاده روی‌های لانگ، با زبانی مشخصاً مجسمه‌سازانه، شکلی از توصیف فرم در فضا تلقی شوند، اما رگهٔ مهم دیگری هم در کارهای او وجود داشت. گاه متریال‌ها (مانند سـنگ، تکه‌های چـوب، گل) از محل خاصی جابه جا شـده و در داخل گالری به نمایش درمی آمدند. سـؤالی که در اینجا مطرح می‌شود دیگر این نیست که اثر حقیقی را باید در گالری یافت یا در همان چشـم انداز، بلکه این بار مسـأله این است که با توجه به

ایان همیلتون فینلی و الکساندر استادارت،
Apollon Terroriste. لینل اسبارتا. ۱۹۸۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اهمیت خاستگاه متریال‌ها، آن چشم‌انداز چه نقشی در تأثیر اثر در گالری دارد؟ لانگ را از همان ابتدا، ادامه دهندهٔ سنت منظره‌سازان انگلیسی می‌دانستند. انگلستان [۳۹] (۱۹۶۷) عکسی از یک چشم انداز بود که قابی مستطیل شکل به حالت عمودی در پیش زمینه قرار گرفته بود و درون آن قاب دیگری به شکل دایره بر روی دامنهٔ تپه‌ای در دوردست دیده می‌شد. نحوهٔ برخورد این اثر با قاب، ترکیب بندی، نقطهٔ دید و پرسپکتیو در مجموعهٔ پرسپکتیوهای اصلاح شده جان دیبت هم دیده می‌شود و از طرف دیگر این گفتهٔ کارل آندره را نیز به یاد می‌آورد که «چشم‌اندازهای انگلستان بزرگترین آثار خاکی جهان‌اند».

رابرت اسمیتسن، هنرمند آمریکایی، راسخ‌تر از فولتن و لانگ در پی گسترش تئوری‌ای بود که رابطه بین موقعیت خاصی در محیط (که نامش را عرصه گذاشته بود) و فضای ناشناس گالری (که به آن غیرعرصه می‌گفت و قابل تعویض با عرصه بود) را بررسی کند. عرصه‌ها [۴۰] محدود نبودند، اطلاعات در آنها پراکنده بود و به عنوان یک مکان وجود خارجی داشتند؛ درحالیکه غیرعرصه‌ها [۴۱]، مانند آینهٔ شنی با ترک و خاک [۴۲] (۱۹۶۸) دارای مرز بودند، اطلاعات در آنها محدود بود و هیچ مکانی نداشتند. اسمیتسن به خاطر ترکیب بندی‌های مدولار و سادگی هندسی مجسمه‌های اولیه‌اش، ابتدا به عنوان مینیمالیست شناخته شد. اما الهام وی از ساختارهای بلوری در همین کارها، نشان می‌دهد که آن کیفیت «غیرشخصی» که به مینیمالیسم نسبت داده می‌شد، چیزی نبود که وی در جستجویش باشد. بلورهای کریستال پدیده‌ای طبیعی بودند و نگریستن به فرم‌های سادهٔ هندسی، صرفاً به عنوان امری در رابطه با فرهنگ، و نه طبیعی، برای او معنی نداشت.



والتر دماریا،
۱۹۷۱-۷۷ Lightning field

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اینگونه پیوند با طبیعت و محیط به عنوان جذابیتی همیشگی برای او باقی ماند. وی در کلیت فیزیکی آنتروپی، یعنی زوال نظم و ظهور بی نظمی، مدلی را برای نوعی تجربه پیدا کرد که منجر به ابداعاتی در منظره سازی در مقیاس‌های بسیار بزرگ شد.

برخلاف لانگ و فولتن، هنر اسمیتسن، والتر دماریا و مایکل هایزر بیانگر تلاش آنها در دست اندازی و اصلاح چشم‌اندازها در مقیاس‌های عظیم است. اسمیتسن یکی از مقالات خود را اینگونه آغاز می‌کند: «خود را در وسط سنترال پارک، یک میلیون سال قبل، تصور کنید. احتمالاً در بالای یک قطعه یخ عظیم ایستاده بودید؛ یک دیوار یخی ۴۰۰۰ مایلی با ضخامت ۲۰۰۰ فوت. شما در آن بالا، خردشدن و شکاف برداشتن تدریجی و آرام آن را حس نمی‌کردید و حرکت آن به سمت جنوب، تنها قطعات عظیم سنگ و یخ را در پی خود باقی می‌گذاشت». در مقایسه با چنین قدرت عظیمی، هر چیزی که توسط هنرمند انجام شود، بی اهمیت خواهد بود و اسمیتسن، توجه روزافزون به موضوعات محیطی و سخن گفتن زیاده از حد در مورد ارزشمندی‌های طبیعت را دیگر دیر می‌دانست. در اثری با نام انبار نیمه مدفون [۴۳] (۱۹۷۰) مقادیر زیادی خاک را بر سقف ساختمان انبار، در محوطهٔ دانشگاه کنت استیت خالی کرد تا اینکه تیر اصلی سقف در زیر این بار ترک خورد و بنا در همان حال دست نخورده باقی ماند. در آسفالت مستعمل [۴۴] (۱۹۶۹) محمولهٔ قیر کامیونی را بر روی یک سرازیری در اطراف رم خالی کرد. در

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**آلیس آیکوک**، *شبکه ساده ای از چاه ها و تونل‌های زیرزمینی*، ۱۹۷۵

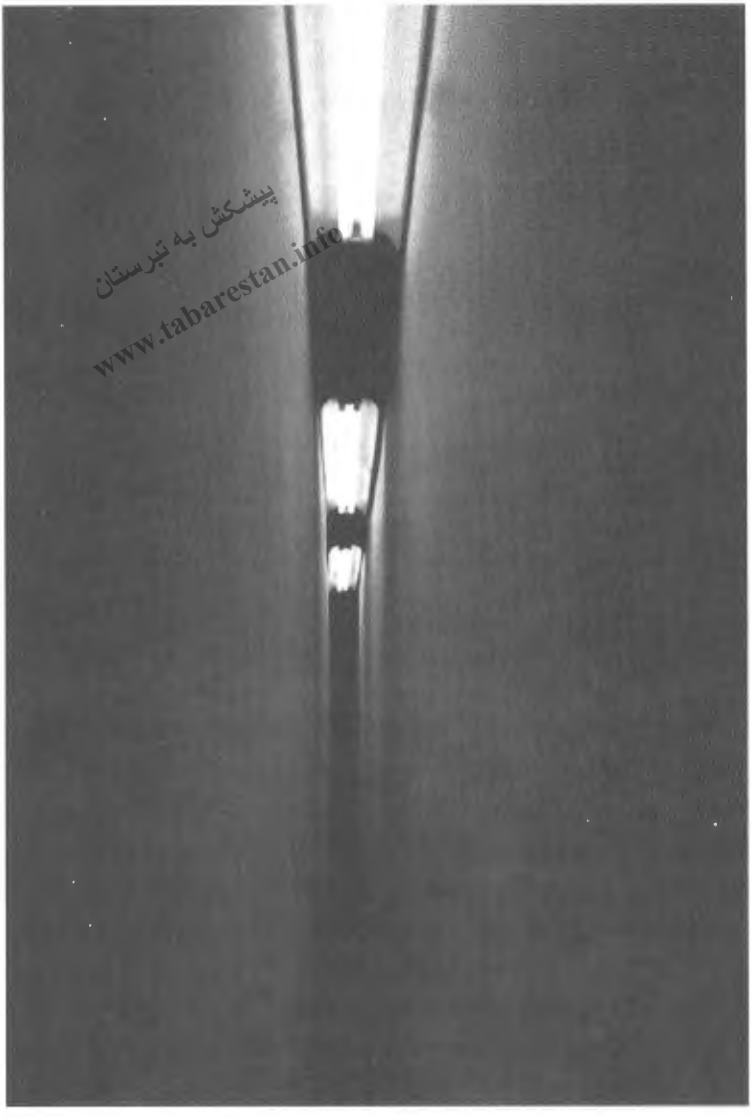
**مری میس**، *بی‌عنوان*، ۱۹۷۳

کارهای مهم دیگری (از جمله سراشیبی زرد [۴۵] که در زمان ساختنش در سال ۱۹۷۳ در یک حادثه هوایی درگذشت) مقادیر عظیمی از سنگ و خاک باید جابجا می‌شدند. معروف‌ترین آنها اسکلهٔ حلزونی [۴۶] (۱۹۷۰) بود که از سمت ساحل به داخل دریاچهٔ بزرگ نمک گسترش یافته بود و به خاطر وجود نوع خاصی از جلبک و خزه، قرمز به‌نظر می‌آمد. در تمام این سال‌ها بعد از ساخته شدنش، به خاطر نوسان‌های سطح آب، گاه زیر آب رفته و گاه کاملاً آشکار شده است.

برای اسمیتسن، رابطهٔ نزدیکی بین شکل‌گیری و حیات این مجسمه‌ها (که همهٔ آنها مثل آثار لانگ به حال خود رها می‌شدند و سرنوشت نامعلومی در انتظارشان بود) و فعالیت ذهنی وجود داشت. او تلاش برای ایجاد تصویری واضح از دل مشتی تصوّرات، روی هم گذاشتن خاطرات، رابطهٔ بین تفکرات ناهمخوان و... را نظیر پدیده‌های زمین شناختنی مثل رسوب‌گذاری، ترک‌های ناشی از زمین لرزه، رانش قاره‌ای و لایه‌های رسوبی می‌دید. وی همچنین محیط اطرافش را مثلاً با عکس‌هایی که از پل‌ها و قایق‌های رودخانهٔ پسایک نیوجرسی یا کارخانه‌های آن اطراف می‌گرفت، ثبت می‌نمود و آنها را مانند مجموعهٔ «یاد بود» ارائه می‌کرد. برای او، بناهای صنعتی نمایندهٔ واقعی فرهنگ و تمدن قرن بیستم بودند. همین نگرش او را به برند و هیلا بخر، هنرمندان آلمانی، نزدیک می‌کرد که از اواخر دهه ۵۰، مشغول عکاسی از مجسمه‌های گمنام خود (منابع آب و ورودی‌های معادن) بودند.

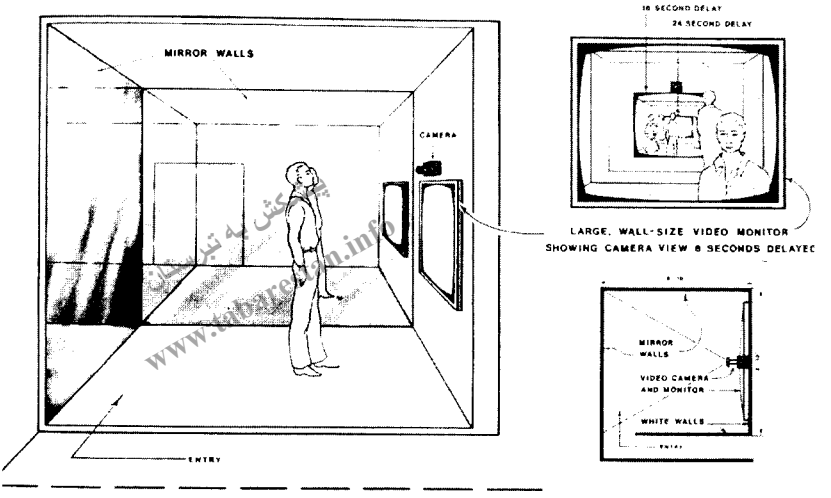
تا پیش از آنکه جیمز تورل کار بر روی آتشفشان غیر فعال آریزونا را در سال ۱۹۷۲ آغاز کند، تنها فرد دیگری که به جابجایی مقادیر عظیم خاک می‌اندیشید، مایکل هایزر، با اثری با نام منفی مضاعف [۴۷] (۷۰-۱۹۶۹) بود؛ پروژه‌ای در صحرای کالیفرنیا که به شدت از تجربه‌های پدرش که به عنوان باستان شناس بر تمدن‌های پیشا-کلمبیایی تحقیق می‌کرد، تأثیر گرفته بود. در مقیاسی کوچکتر، والتر دماریا در خاک همسطح [۴۸] (۱۹۶۸) گالری هینر فردریش را به عمق ۱ متر از خاک پر نمود. از جلوی در ورودی، به هیچ وجه کل گالری قابل رؤیت نبود و قسمت اعظم کار باید تصور می‌شد؛ همانطور که چشم اندازی که این محتویات از درونش بیرون کشیده شده بود را نمی‌دیدیم. دماریا بعد از آن، دو شکل دیگر از این کار را اجرا نمود که آخرین آن محفظه خاک نیویورک [۴۹] (۱۹۷۷) بود، شامل ۱۹۷ متر مکعب خاک که تحت نمایش و حفاظت دائمی مرکز هنر دیا در نیویورک درآمد. کیلومتر شکسته [۵۰] (۱۹۷۹) اثر دیگری از دماریاست که در نمایشگاه

www.tabarestan.info تبرستان



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**بروس نومان**، *راهرو با نور سبز*، ۷۱-۱۹۷۰




(بالا و روبرو)**دان گراهام**، *گذشته(ها)ی جاری در حال*، ۱۹۷۴

دائمی این مرکز نگهداری می‌شود و از ۵۰۰ میلهٔ برنجی، هرکدام با طول ۲ متر، تشکیل شـده است که در ۵ ردیف موازی بر روی زمین ترتیب یافته‌اند. این اثر البته در ادامهٔ کار دیگـری بـود با نام کیلومتر عمودی در زمین [۵۱]: یک میلهٔ برنجی به طول ۱ کیلومتر که به طور عمودی در زمین محوطهٔ موزه فردریسـیانوم در کاسل، برای داکومنتای ششم در ۱۹۷۷ دفن شـد که البته بر خلاف قبلی قابـل رؤیت نبود. وی همچنین طرحی با طول یک مایل [۵۲] (۱۹۶۸) را در صحرای مهاوی ساخت و برای Lightning field [۵۳] (۷۷-۱۹۷۱) در نیومکزیکو، تعداد زیادی میله فولادی را به شـکل عمودی با فاصله‌های برابر، در سـطحی حدود ۱ مایل در ۱ کیلومتر در زمین فرو کرد. این اثر یک کار دائمی اسـت، اما جداافتاده. به گفتهٔ دماریا «جدا سـازی، جوهرهٔ لندآرت اسـت». کسانی که قصد دیدن آن را دارند، باید در گروه‌های کوچک، شبی را در آن محل سپری کنند. روش دیدن این کار، نه تنها با مفهوم و شـرایطش نامربوط نیسـت، بلکه جزئی از آن به حسـاب می‌آید.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مثلا در یادداشتهای دماریا درباره این کار، اشاره شده که دیدن آن از ارتفاع، هیچ ارزشی ندارد، چرا که رابطه بین آسمان و زمین در این اثر بسیار مهم می‌باشد و با دیدن آن از روی زمین است که این ارتباط، در مرکزیت قرار می‌گیرد، مخصوصاً وقتی رعد و برق در آسمان شاخه شاخه می‌شود.

نوع دیگر هنر خاکی، کارهای شاعر اسکاتلندی، یان همیلتون فینلی بود. وی از سال ۱۹۶۷ در مزرعه کوچکی در ادینبورگ سکنی گزید و از آن پس، پروژه‌های متعددی انجام داد. در آن میان، زمین و بناهای جانبی آن محدوده را به باغ‌هایی تبدیل نمود تا بر بعد تاریخی و اسطوره‌ایِ هنر کشت و زراعت تعمق کند. حکاکی‌ها و متن‌های نقش شده در حوزهٔ لیتل اسپارتا، بیشتر از اینکه تحمیلی بر زمین به نظر آیند، انگیزه‌ای هستند که ما را به خواندن مناظر، مانند یک تصویر مستقل دعوت می‌کنند.

جاد در مقاله «اشیاء خاص» تلقی خود از مجسمه را اینگونه بیان می‌کند: «از

**بروس نومان**، *خودنگاری به عنوان چشمه*، ۷۰-۱۹۶۶

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

آنجایی که مجسمه مثل نقاشی فرم مشخص ندارد، پس می‌تواند همان چیزی که اکنون شـاهدش هستیم باشـد؛ به این معنی که اگر تغییر اساسی در آن رخ دهد، تبدیل به چیز دیگری می‌شود، پس به نهایت رسیده است». یک دهه و نیم بعد در سال ۱۹۷۹، رزالیند کـراس، منتقد آمریکایی، برای فهم کثرت فرم‌های هنری اخیر، اسـتدلال کرد که چون کلمه بهتری وجود ندارد، هنوز آنها را تحت همان نام مجسمه ، طبقه‌بندی می‌کنیم. وی با اخذ ایدهٔ «عرصه گسـترده»ی موریس، ادعا کرد که مثلاً لندآرت را با دو عبارت سـلبی می‌توان به بهترین شـکل تعریف نمود: نه معماری اسـت، نه معماریِ منظر. علاوه برآن، وی دسـته بندیِ دیگری را برای کارهای اخیر پیشـنهاد نمود: معماریِ و منظره سـازی؛ معماری و غیرمعماری؛ منظره سازی و غیرمنظره سازی. در نگاه اول، هر کدام از آنها در خود متضاد به نظر می‌آید، اما با توجه بیشـتر لااقل در مورد آنچه لندآرت ، هنرمحیطی و چیدمان نام گرفته است، معنا پیدا می‌کند. سازه‌های چوبی بزرگ هنرمند آمریکایی، آلیس آیکوک ، مانندِ مارپیچ[۵۴] (۱۹۷۲) یا شـبکه سـاده‌ای از چاه‌ها و تونل‌های زیرزمینی[۵۵] (۱۹۷۵) کاملاً سـاختمان محسـوب نمی‌شوند. اما از محوطه‌ای که در آنها ساخته شده‌اند فراتر می‌روند. کارهای هنرمندان آمریکایی نانسـی هلت و مری میس چیزهایی هسـتند که به یک محوطه اضافه شـده‌اند تا خود آن منظره را در مقابل چشمان بیننده بنمایانند؛ نـه اینکه خود را به عنوان حضوری جدید، بـر آن تحمیل کنند. بدون‌عنوان (۱۹۷۳) اثر

میـــس، تعدادی پانل چوبی بود که یکی پس از دیگـــری قرار گرفته بودند. حفرهٔ دایره‌ای شـــکلی که در اولین پانل بریده شـــده در پانل‌های بعدی طوری تغییر می‌کند که وقتی از انتها دیده شـــود، به نظر می‌رســـد که حفره به تدریج در زمین فرو رفته است. خط آسمانی که از دوردست بر بالای پانل‌ها دیده می‌شود، با تعریف مرزی برای اثر، بین متریال، ایده و مکان به بهترین شکل یکپارچگی پدید می‌آورد.

رواج روزافزون عناوین «محیط» و «چیدمان» از دهه ۷۰ به بعد، خبر از این داشت که مخاطبین دریافته بودند که برای مشاهده و تجربه یک اثر می‌بایست درون آن قرار گیرند. گســـترهٔ «هنرمحیطی» در آمریکا از چنان وســـعتی برخوردار بوده کـــه آثار متفاوتی مانند Lightning field دماریا، کارهای تورل بر روی دهانه آتشفشان، پروژه‌های اکولوژیکی عظیم هلن و نیوتن هریســـون، آثار آلن سونفیســـت و هانـــس هاکه و اصلاحات فضایی رابرت ایروین و مایکل آشـــر، همه را شـــامل می‌شد. ایروین در یکی از مجموعه کارهای

**گیلبرت و جورج**، مجسمه *آوازه خوان*، ۱۹۷۰

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

دهه ۷۰ خود ، تورهای نازکی را به رنگهای مختلف در تمام فضای گالری گسترد و درک مخاطبین را از حجم آنها تحت تأثیر قرار داد. در کاری که آشـر برای کالج پمنا در ۱۹۷۰ انجـام داد، گالری را به دو فضای سـه گوش تبدیل نمـود که به موجب آن کیفیت نور و صدا به شـکل ظریفی تغییر می‌کرد. نقاشی‌های دیواری بلینکی پالرمو نیز مانند کارهای آشـر برای محلی خاص طراحی می‌شـدند و از جزئیات خاص معماری گالری محل اجرا گرفته می‌شدند. برای مثال در دستور کاری برای گالری لیسن لندن آمده است: «دیواری سفید با دری در یک نقطه آن که اطرافش با نوار سفیدی به عرض یک کف دست احاطه شده. همه آنها باید زوایای قائمه داشته باشند.»

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

دان گراهام و بروس نومان که هردو در عرصه چیدمان کار می‌کردند، گاه با اسـتفاده از سیسـتم ویدئوی مداربسـته با زمان تأخیـری، به بیننده توهّم حضـور همزمان در دو فضا را می‌دادند. گاه سـاختارهای نومان، مانند راهرو با نور سـبز [۵۶] (۷۱-۱۹۷۰)، بیننده را دربرمی‌گرفتنـد، درسـت همانطور که معماری فرد را احاطـه می‌کند. اما به طریقی که همزمـان هم بر عملکرد آن معماری واقعـی تأکید کرده و هم آن را به غلط چیز دیگری نشان می‌دادند. گراهام بیشتر به مینیمالیسم و درواقع ارتباط میان فضای حقیقی معماری و برخورد خارق العاده مینیمالیسـم با آن علاقه‌مند بود. وی در سـازه‌های غرفه مانندش، چه داخل یا خارج گالری، با استفاده از شیشه‌های شفاف و بازتابی، مخاطب را وارد تصاویر دوگانه‌ای از خود می‌نمود؛ به گونه‌ای که او با راه رفتن در میان یا اطراف آنها خود را تحت نظارت و کنترلشان حس می‌کرد. در اثری با نام گذشته(ها)ی جاری در حال [۵۷] (۱۹۷۴) با اسـتفاده از دوربین مداربسـته با زمـان تأخیری در دو اتاق آینـده‌دار، حالتی را به‌وجود مـی‌آورد که بیننده می‌توانسـت با حرکـت از یک اتاق به اتاق دیگر، خـود را درحالی‌که دیگران تماشایش می‌کردند، ببیند.

در راهروی سبز نومان، دو دیوار آنقدر به هم نزدیکند که به زحمت می‌توان بینشان حرکت کرد و این دقیقاً همان چیزی بود که باید اتفاق می‌افتاد. این کار، تنها برای تماشا کردن نبود، بلکه فضایی بود که می‌بایسـت داخل آن شـد و آن را از نظر فیزیکی تجربه کـرد. کارهای نومان فرم‌هـای مختلفی به خود گرفتند، گرچه اغلـب آنها بر پایهٔ حضور فیزیکی خود او بود. در خودنگاری به عنوان چشمه [۵۸] (۷۰-۱۹۶۶) چشمهٔ دوشان را خود اجرا کرد و به صورت عکسی از بالاتنهٔ خود، درحالی‌که آب را مانند فواره از دهانش بیرون می‌ریخت، ارائه نمود. پنجره یا علامت دیواری [۵۹] (۱۹۶۷) کار کنایه‌آمیز دیگری است با

نئون، که هنرمند را به عنوان سرچشمهٔ لذت زیباشناسانه معرفی می‌کند. وی به صورت مارپیچ این متن را نوشت: «هنرمند واقعی، با آشکار نمودن حقایق پنهان، جهانیان را یاری می‌رساند.» طنز و کنایه حاضر در این کار نه تنها به خاطر ایده‌آلیسم ناممکنش، بلکه همچنین حاصل کنار هم آمدن این ایده‌آلیسم با شیوه‌های پیش پا افتادهٔ نومان بود. البته تکرار این ادعای لویت هم به نظر می‌آمد که فرایند تولید هنر را، ذاتاً شهودی می‌دانست. نومان در اواخر دهه ۶۰ همانطور که بر جنبه‌های دیگر هویتش متمرکز شده بود، بارها و بارها از جسمش به عنوان الگویی در کار استفاده نمود. مثلاً، امضاء خود را در اندازه‌ای اغراق شده با نئون می‌ساخت. از دیگر کارهای او، ضبط فعالیت‌های ساده‌ای بر ویدئو بود که در کارگاهش انجام می‌داد؛ مثلاً در مسیری قدم می‌زد، در حین راه رفتن روی مربع سفیدی که بر زمین علامت گذارده بود ویولون می‌نواخت، دو توپ را تا جائی‌که می‌توانست کنترل کند، به زمین می‌زد، و غیره. و همه اینها با زمان حقیقی‌شان فیلم گرفته می‌شدند، طرح قبلی برای آنها وجود نداشت و مونتاژ نیز نمی‌شدند.

ویدئو، نام رسانهٔ جدیدی بود که سونی اولین تجهیزات خانگی آن را در اواسط دهه ۶۰ وارد بازار کرد. از اولین هنرمندانی که از این فناوری در کار خود استفاده کردند، نام جون پیک بود. این هنرمند کره ای، پیش از نقل مکان به آلمان، در رشته آهنگسازی در ژاپن تحصیل کرده بود و با موزیسین‌های گروه کارلهینز استکهوزن کار می‌کرد. گرچه علاقه او به رویدادهای تصادفی و اتفاق و استفاده از سازهایی که از آت و آشغال سرهمشان می‌کرد، وی را بیشتر به جان کیج نزدیک می‌نمود. در آلمان و بعدها در نیویورک درگیر فلاکسوس شد و در کنار جمع متنوع هنرمندان، شاعران وآهنگسازانی چون بویز، وستل، جرج ماسیوناس ، دیک هیگینز ، السیون نولز ، یوکو اونو ، جرج برکت ، لامونته یانگ و بسیاری دیگر قرار گرفت. اولین کار ویدئویی او در۱۹۶۵، فیلمی از بازدید پاپ پل ششم از نیویورک بود. بعد از آن، آثار بسیاری را اغلب با همکاری شارلوت مورمان، نوازندهٔ ویلنسل، ایجاد کرد که بین مجسمه، اجرا، موزیک، ویدئو و تلویزیون در نوسان بودند. وی از اوایل دهه ۶۰ از مجموعه دستگاه‌های تلویزیون استفاده کرده بود ، مثلا در دن برای تلویزیون [۶۰] و ماه کهن‌ترین تلویزیون است [۶۱] (هر دو در سال ۱۹۶۳ ). اما چیدمان‌های ویدئویی دهه ۷۰ او تغییری را نشان می‌دادند. مثلاً ماهی در آسمان پرواز می کند [۶۲] (۱۹۷۵) حلقه‌ای از مانیتورها بر بالای سقف بود، یا باغ تلویزیون [۶۳] (۱۹۷۷) شامل تعدادی مونیتور می‌شد که از میان انبوهی از گیاهان سبز روییده بودند و بیننده را به دوردست‌ها

**ویتو آکونچی**، *تعقیب*، ۱۹۶۹
وی در این کار فردی را از میان عابران انتخاب می‌کرد و تا زمانی‌که داخل یک فضای خصوصی می‌شد، او را تعقیب می‌نمود. این عمل ممکن بود تنها چند دقیقه یا ساعت‌ها به طول انجامد. وی این اجرا را به مدت یک ماه ادامه داد و گزارشی از هر «تعقیب» را برای یکی از اعضای انجمن می‌فرستاد.

www.tabarestan.info

**ولی اکسپورت**، *Homo meterII*، ۱۹۷۶.
اکسپورت در این کار با تکه نانی که به شکم خود بسته بود، در شهر راه افتاد و از عابراین می‌خواست تا قطعه‌ای از آن را ببرند.

می‌بردند. کارهای او نشان می‌دهند که این، خودِ رسانهٔ تلویزیون بود که مضمون کارش را تشکیل می‌داد و نه آنچه بر روی صفحه تلویزیون می‌گذشت.

از زمانی‌که نگاه‌ها از محصول نهایی در هنر برگرفته شد و به سوی فرایند تولید رویِ آورد، تصدیق حضور فیزیکی هنرمند ، به عنوان عاملی سرنوشت ساز در آن پروسه، تقریباً اجتناب ناپذیر گردید. هنر اجرا، تأیید همین نکته بود. اد راینهارت در مصاحبه‌ای در همان سال مرگش اعلام کرد: « هرجا می‌روم، به عنوان یک هنرمند می‌روم». مصداق این گفته، گیلبرت و جرج بودند که تمام زندگی شان به هنر اختصاص یافته بود: «با تمام شدن کالج، وقتی حتی یک پنی هم پول نداشتیم...، خود را به رنگ متالیک درآورده و خود مجسمه شدیم؛ دو مجسمه برنزی. و اکنون هم پیکره‌های سخنگو هستیم؛ کل زندگی ما یک مجسمهٔ بزرگ واحد است» . این اولین اجرای آنها در سال۱۹۶۹ بود که در چنین قیافه‌ای بین مردم ظاهر شدند. در مجسمهٔ آوازه خوان [۶۴] (۱۹۷۰) صورت و دست‌های خود را به رنگ متالیک درآورده و با ظاهری آراسته بر روی سکویی ایستادند، درحالی‌که یکی از ترانه‌های محبوب انگلیسی دهه۳۰ را لب خوانی می‌کردند . بعد از آن، نه تنها جنبهٔ اجتماعی، بلکه بعد جمعیِ اجراهایشان پررنگ تر شد. برای مثال، ضیافت شامی برای دیوید هاکنی ترتیب دادند و از او در حضور جمع پذیرایی کردند. اوایل دهه۷۰، تنها کاری که انجام می‌دادند این بود که تمام بعدازظهرها را به مست کردن می‌گذراندند و عکس‌هایی را به عنوان سندی از آن لحظات، در مجموعه‌هایی ارائه می‌کردند. آن دو با شعار «هنر برای همه » بارها و بارها در جمع مخاطبانشان حاضر می‌شدند: « درحالی‌که که اشک از دیدگانمان جاری است، از شما التماس می‌کنیم که از جهان هنر لذت برید.» این سؤال به ذهن می‌رسد که آیا این فعالیت‌ها صادقانه‌اند یا پرطعنه؟ گیلبرت و جرج همواره گفته‌اند که بی‌ریا بوده‌اند، اما ممکن است همین هم نوعی تظاهر باشد. می‌توانیم آنها را هم خالصانه و هم کنایه آمیز بدانیم: زندگی با بازنمایی همزمان و برابر از خودش همراه شده بود.

حضور یکسان و همزمان این دو در کنار هم، ویژگی اصلی اجرا بود. استنلی برون هنرمند هلندی، برای یکی از کارهایش در دهه۶۰ ، از عابران پیاده در خیابان آدرسی را می‌پرسید و از آنها می‌خواست تا کروکی آن را بر روی کاغذ بکشند. سپس این کروکی‌ها که مهر « از این طرف، برون » خورده بودند و هیچ مبداء و مقصدی در آنها مشخص نبود، به نمایش درآمد. در کاری دیگر، تعداد قدم‌هایی که در سفر به چکسلواکی در۱۹۷۲ برداشته بود، (۱۵۰۸۱۵ قدم ) یا در لهستان (۲۷۲۶۶۳ قدم) را شمرده بود. در همین

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**مارینا آبراموویچ**، ریتم ۰، ۱۹۷۴

سال‌ها آندره کادر ، هنرمند رومانیایی، اولین تخته‌های گرد چوبی [۶۵] خود را ساخت. این قالب‌ها میله‌های چند رنگی بودند که کادر آنها را در هر مکانی، هنری یا غیر هنری، قرارداده بود؛ موزه، گالری، خیابان، مترو، سوپر مارکت و غیره. و این محل‌ها، همه محل نمایش آنها بود. اظهارات کادر در نشریه «استودیو»، به همراه عکسی از وی که یکی از این قالب‌ها را در دست داشت چاپ شد. اما اهمیت مستندسازی در این نوع کارها، به کلی متفاوت از آنچه در کانسپچوالیسم یا لندآرت لانگ و اسمیتسن دیدیم، است. حتی اگر اجرا در گالری اتفاق افتد، برای کسانی غیر از عدهٔ معدود حاضر یا مخاطب آن، فقط در قالب عکس یا یک گزارش می‌تواند وجود داشته باشد.

در این سال‌ها اجراهای آیینی و پر شاخ و برگ گروهی از هنرمندان اتریشی شامل رودلف شوارتسگولر ، گانتر بروس ، هرمان نیچ و اتو میول اکشنیسم خوانده می‌شد. نیچ در تئاتر OM (مخفف orgy به معنای جنون آمیز و mystery به معنای مرموز) مراسم بسیار طولانی‌ای را با به کارگیری رنگ‌های سرخ و خون و با بیرون آوردن دل و رودهٔ حیوانات روی صحنه برد. این اعمال برای او نوعی عبادت زیباشناسانه محسوب می‌شدند و تمامی حس‌های آدمی را به شدت تحریک می‌کردند. اجرای آیینی در کار شوارتسکوگلر نیز، به عنوان راهی برای غلبه بر فروپاشی و اضمحلال «خود» یا حداقل عاملی دفاعی در مقابل آن، جایگاه به خصوصی داشت. «کنش»های اولیه در مقابل جمع

اجرا می‌شـدند، اما اکشـن ۲ (۱۹۶۵) در خلوت انجام شد. هنرمندان آلمانی رینر راتنبرگ و اولریـک راکریم ، مانند اجراهای نومان، صرفـاً در مقابل دوربین اجرا می‌کردند؛ کاری که اولریک رزنبک در «اجراهای زندهٔ ویدئویی» خود انجام داد. شوارتسکوگلر همچنین با استفاده از دوست خود با نام هینز سیبولکا، به عنوان اجراگر، صحنه پردازی‌هایی را برای تهیه عکس ترتیب می‌داد. شوارتسـکوگلر در۱۹۶۹ درگذشت، اما با نمایش کارهایش در داکومنتای پنجم در۱۹۷۲ بود که بیشتر شناخته شد و از جانب رابرت هوگز، منتقد، ونسان ون‌گوک بادی‌آرت لقب گرفت.

بادی آرت و اینگونه اجراها، درواقع به سـمت یکی از این دو تمایل بودند: بسـیاری از آنهـا حول یک ایده و تفکر اولیه شـکل گرفته بودند و تعـدادی از آنها هم فقط مهیّج بودند: اجراگرهایی که در یکی از کارهای کارلی اشنیمان در سال۱۹۶۴ در رنگ خیسانده می‌شدند، با صحنه‌های نیچ رقابت می‌کردند؛ کریس بوردن ، بر روی زمین پوشیده از خرده شیشه می‌خزید، به خود شلیک می‌کرد و بر روی یک ماشین به صلیب کشیده شد؛ بری لوَ آنقدر خود را به دیوار می‌زد تا از نفس می‌افتاد و از حال می‌رفت. دنیس اپنهایم به خود سنگ پرت می‌کرد وخود را به شدت با آفتاب می‌سوزاند. در اروپا، علاوه بر اکشنیست‌های

**یزف بویز، چگونه باید** *تصاویر را برای یک خرگوش مرده توضیح داد*، ۱۹۶۵. بویز دربارهٔ زمانی‌که با خرگوش سپری کرده بود، می‌گوید: هر چیزی را که باید می‌دید برای او توضیح دادم؛ گذاشتم تا تصاویر را با پنجه‌هایش لمس کند و در همان حین با او درباره‌شان صحبت می‌کردم... یک خرگوش خیلی بیشتر از بسیاری از انسان‌ها، با منطق گرایی سرسختانه‌شان، درک می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش به هنرستان
www.tabarestan.info

**یزف بویز**، *من آمریکا را دوست دارم، آمریکا هم مرا دوست دارد*، ۱۹۷۴

دهه ۶۰ و کارهای مشابه اتریشی‌هایی مانند پیتر وییل ، آرنولف رینر اجراهای خیابانی و فمنیستی ولی اکسپورت ، پژوهش‌های جینا پین هنرمند ایتالیایی حول موضوع همیشگی تکبّر که اغلب با خودزنی‌های او همراه بود نیز جلب نظر می‌کرد. استوارت بریزلی در بریتانیا هم به تنهایی و هم در اجراهای گروهی درجه بالایی از تحمل را از سر می‌گذراند و در اوایل دهه ۸۰ برخی از جنبه‌های بادی آرت و اجرا را در فیلمی با نام «بودن و عمل کردن»[۶۶] آزمود و در آن به خصوص اهمیت این فرم هنری در کشورهای اروپای شرقی را بررسی کرد. در این رژیم‌ها ، آن رفتار هنری که بر حضور فیزیکی هنرمند متمرکز بود، بار سیاسی‌ای داشت که به کلی در اجتماع غربی غایب بود.

هنرمند صربستانی، مارینا آبراموویچ به عنوان راهی برای دستیابی به یک تجربه معنوی، جسم خود را به نهایت تحت فشار قرار می‌داد. اجراهای انفرادی او در دهه ۷۰ اغلب «ریتم» نامیده می‌شدند و وی در آنها تا وقتی که دیگر صدایی از او بر نمی‌آمد فریاد می‌زد یا آنقدر می‌رقصید که از حال می‌رفت. در اثر ضربات باد ماشینهای بادبزن بزرگ غش می‌کرد، خود را شلاق می‌زد، مقدار زیادی مواد مخدر مصرف می‌کرد، و اعمال مخاطره آمیز دیگر. وی در ریتم۵ (۱۹۷۴) در میان شعله‌های آتش دراز کشید تا اینکه براثر کمبود اکسیژن از حال رفت و توسط تماشاگران نجات یافت. در آخرین اجرا از این

مجموعه، ریتم صفر (۱۹۷۴) وی در استویو منا گالری، در سکوت کامل کنار میزی نشست که ۷۲ شیء مختلف روی آن میز بود و از تماشاگران خواسته می‌شد که از آن اشیاء در رابطه با او استفاده کنند؛ و در پایان، اجرا زمانی متوقف شد که یکی از آنها آبرامویچ را مجبور کرده بود تا لولهٔ تفنگی را در دهان خود بگذارد. لذت بردن از چنین اعمالی واقعاً دشوار بود و این اقدامات مخاطره آمیز مسئولیت سنگینی را نیز بر دوش مخاطبینش می‌گذاشت. اما این مسئولیت فقط در قبال حفاظت اجراگر در مقابل اعمالش نبود، بلکه بیشتر به این نکته اشاره داشت که هنرمند هرچه قدر متعهد باشد، تا زمانی‌که بیننده را هم به همان میزان درگیر نکند، این تعهد ارزش چندانی نخواهد داشت.

متریالی که هم در کارهای پست مینیمال موریس و هم یزف بویز نقش مهمی داشت، نمد بود. اتفاقی که در زمان جنگ برای او افتاده بود (در پرتابی بدون چتر نجات ، زنده مانده بود، آغشته به روغن شده و درنمد پیچیده شده بود) ، بخشی از نیروی اسطوره‌ای و جادویی هنر او شد و چربی و نمد از آن به بعد همواره متریال‌های اصلی کار او باقی ماند. علیرغم تشابهات زیاد بین کارهای او و آثار برخی از هنرمندان مینیمال (مانند آثار موریس، فلاوین و هس که کیفیت فضایی را تغییر می‌دادند)، تفاوت‌های فاحشی نیز بین آنها وجود داشت. مهمترین آنها اینکه وی همواره خود را « ناقل » می‌دانست. هیچگاه تلاشی برای سازگارکردن یک تجربه هنری با شرایط تغییریافتهٔ جهان امروز در آثار او دیده نمی‌شد، بلکه می‌خواست مضمون هنر را به مخاطبینش سرایت دهد. به گفته او «مجسمه سازی باید سرسختانه پایه‌های فرهنگ جاری را زیر سؤال برد. وظیفه هنر نیز همین است و جامعه همواره قصد سرکوب آن را دارد... هنر به تنهایی زندگی را ممکن می‌کند. می‌خواهم بگوییم که بشر بدون هنر قابل تصور نیست» . در ۱۹۶۵، اجرایی را با نام چگونه باید تصاویر را برای یک خرگوش مرده توضیح داد [۶۷] در یک گالری که هیچ بیننده‌ای درآن نبود، روی صحنه برد. بویز که سروصورت خود را به عسل آغشته و با ورقه‌ای از طلا پوشانده بود، خرگوشی مرده را بر زانوهایش گذاشته و با او حرف می‌زد و تماشاگران هم از پنجره او را می‌دیدند. وی در ۱۹۶۷ یک حزب سیاسی در حمایت از حیوانات ایجادکرد، در ۱۹۶۹ برای شرکت در نمایشگاه « ۹ هنرمند در کاستلی » دعوت شد که آن را رد نمود. بالاخره در۱۹۷۴ نمایشی را در نیویورک اجرا کرد که بر لزوم و درعین حال دشواری دستیابی به مشارکت متقابل در روابط اجتماعی تأکید داشت. در کایوت. من آمریکا را دوست دارم و آمریکا هم مرا دوست دارد [۶۸] (۱۹۷۴) خود را در نمد پیچید،

توسط یک آمبولانس مستقیماً از فرودگاه به گالری رنه بلاک منتقل شد و آنجا ۵ روز را در یک فضای بسته با یک کایوت گذراند و دوباره به فرودگاه بازگردانده شد. با این همه، بویز همواره خود را در مسیر آن اندیشه سنتی‌ای حفظ نمود که هنر را ارائه دهنده یا حاوی معنایی خاص می‌دانست: «خلق اثر برای من به این معنی است که پیامی را به دیگری منتقل کنم : این اطلاعات از ماده برنمی‌خیزد بلکه از من ، از یک ایده بر می‌آید.»

در کل تفاوت بین هنر آمریکایی و هنر آلمانی این دوره را می‌توان با مقایسهٔ شاخصه‌های رخداد و فعالیت‌های فلاکسوس تشخیص داد. هر دو از دادا سود جستند؛ اما رخداد بسیار گسترده و پرجزئیات بود، درحالی‌که اعمال فلاکسوس بسیار ساده بودند و کانسپت واحدی نیز داشتند. به علاوه «ضد هنر» در کارهای هنرمندان فلاکسوس که یکی از آنها بویز بود، هدفش پیوند زندگی و هنر، اما در حال و هوایی کاملاً سیاسی بود.

www.tabarestan.info تبرستان

1- One tone prop (house of cards)
2- One tone plate prop
3- Casting
4- Hang up
5- Accretion
6- There is no reason not to
7- Bullit
8- For carl andre
9- dematerialozation
10- Composite photo of two messes on the studio floor
11- Cockpit

پیشکش بیابانستان
www.biabarestan.info

۱۲ - Pataphysics: واژه‌ای که توسط شاعر، نویسنده و نمایش‌نامه نویس سمبولیست فرانسوی، آلفره ژاری (۱۸۷۳-۱۹۰۷) مطرح شد. وی توسط آن، تئوری‌ها و نظریات علم مدرن را مورد تمسخر قرار می‌داد و در پی مطالعه چیزهایی بود که فراتر از فلمرو متافیزیک نهفته است.

13- Pile3
14- Ten thousand lines, five inches long, within an erae of 63/4×51/2 inches
15- Four basic kinds of straight lines and their combinations.
16- 1→ ∞
17- One standard dye marker thrown into the sea.
18- A 36"×36" removal to the lathing or support Wall of plaster or wallboard from a wall.

۱۹ - Rrose sēlvay: نامی که دوشان برای «خود» مؤنثش انتخاب کرده بود. (هم آوا با عبارت فرانسوی C,est la vie و ērose به معنای راژ، زندگی این است) سلوی برای اولین بار در ۱۹۲۱ مجموعه عکسی که من ری از دوشان در لباس زنانه گرفته بود، ظاهر شد.

20- Art as idea as idea
21- One and three chairs
22- Tractatus Logico Phiosophicus
23- proposition
24- 100% Abstract
25- Box with the sound of its own making
26- File card
27- Pure beauty
28- A painting with only one property
29- Every thing is purged from this painting but art; no ideas have entered this work.
30- map to not indicate
31- All the things I know but of which I am not at the moment thinking -1:36pm; june 15, 1969
32- The treason of images
33- venus of rags
34- twelve metre tree
35- for an incision of an indefinite thousands of years.
36- A six day walk over all roads, lanes and double tracks inside a six mile wide circle center on the giant of Cerne Abbas.

غول سرن عباس: انسان غول پیکری با قدی حدود ۵۰ متر و جنسیتی نامعلوم که روی تپه‌ای در نزدیکی دهکده سرن عباس در انگلیس حک شده است و احتمالاً مربوط به ۴۰۰ سال پیش می‌باشد.

37- walking a line in peru

۳۸ - Andes منطقه‌ای کوهستانی در آمریکای جنوبی

39- England
40- Sites
41- non-sites
42- Gravel mirror with cracks and dust
43- partially buried woodshed
44- Asphalt rundown
45- Amarillo ramp
46- Spiral jetty
47- Double negative
48- 50m$^3$ level dirt
49- The New York earth room
50- Broken kilometer
51 Vertical earth kilometer
52- Mile long drawing
53- Lightning field
54- Maze
55- A simple network of underground wells and tunnels.
56- Green light corridor
57- present continuous past(s)
58- self-partrait as a fountain
59- window or wall sign
60- zen for TV
61- Moon is the oldest TV
62- Fish flies on sky
63- TV garden
64- Singing Sculputure
65- Barre de bois rond
66- Being and doing
67- How to explain pictures to a dead hare
68- Coyote, «I like America and America likes me».

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**هانس هاکه**، *بزرگداشت مارسل برودتائرز*، ۱۹۸۲. در این کار پرتره‌ای از رونالد ریگان در مقابل تصویری از تظاهرات مردمی که استقرار موشک‌های آمریکایی در آلمان را محکوم می‌کردند،آمده است.

فصل سوم

# ایدئولوژی، هویت، تمایز

پیشکش بهارستان www.bahar-tan.info

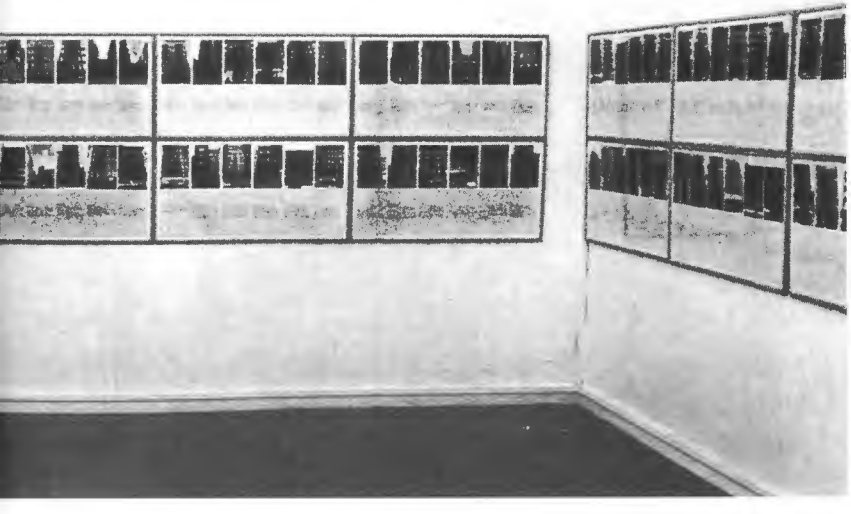
آن نوع هنری که با کارخانه اندی وارهول پا به عرصه وجود گذاشت (هنر غیرشخصی، ماشینی و حاصل تولید انبوه) گویای ایدئولوژی بخش عظیمی از پاپ آرت بود: هنر نیز مانند همهٔ محصولات فرهنگی دیگر که برای اقتصاد سرمایه‌داری ساخته می‌شدند، تنها یک کالا محسوب می‌شد و نه بیشتر. کار دلالان این بود که بازاری را به‌وجود آورند که چنین کالاهایی بتوانند خرید و فروش شوند. در رویارویی با چنین حقیقتی، اندیشیدن به ارزش زیباشناختی یا استعلایی اثر، کاملاً بی‌ربط به نظر می‌رسید و در نهایت، ارزش یک اثر هنری همان مقداری بود که در ازایش پرداخت می‌شد. در نتیجه این سؤال که چه چیزی مردم را به سوی هنر می‌کشاند، پاسخی ساده یافت: هر کسی برای پول خود را صرف هنر می‌کند.

اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰، هر چیزی که بازاری ایجاد می‌کرد و سهمی در بهبود تجارت و اقتصاد غرب داشت، مخصوصاً از جانب عده‌ای از هنرمندان آمریکایی، هر چند غیر مستقیم، در ارتباط با دخالت‌های ایالات متحده در مسائلی مثل جنگ ویتنام تلقی می‌شد و این نیز توجیهی دیگر برای خصلت غیرمادی کانسپچوالیسم و موقتی بودن هنر اجرا گردید: هنری که توانست با تکذیب قابلیت خرید و فروش اشیاء، خود را اینگونه تثبیت کند، حاوی تأثیرات سیاسی و ایدئولوژیکی جدی، در تضاد با اصول یک بازار اقتصاد سرمایه داری بود.

در ۱۹۷۰، نشریهٔ «آرت فورم» در پی مباحثی با عنوان «هنرمند و سیاست»، پرسش‌هایی را پیرامون «بحران سیاسی روزافزون در آمریکا» مطرح نمود که طیف وسیعی از پاسخ‌ها و نظرات حول رابطه بین آفرینش هنر، مسأله تعهد و درگیری‌های مستقیم دیگر با سیاست را به همراه آورد. این پاسخ‌ها، اشارات و لحن سیاسی فعالیت‌های هنرمندانی که آثارشان اصولاً آبستره به نظر می‌رسید را آشکار نمود. از میان آنها دانلد جاد، جو بائر، کارل آندره و ریچارد سرا شرح دادند که چگونه بعد سیاسی آثارشان بیننده را درگیر خود می‌کند. به گفته بائر «آثار هنری، دیگر تداعی‌گر گروه ارزشمندی از اشیاء نیستند؛ اما آیا ممکن است گروه خاصی از موضوعات نیز به تاریخ بپیوندد؟»

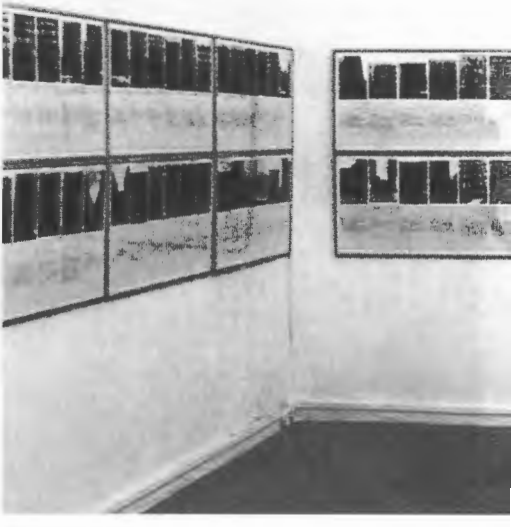
در مقابل این درکِ مسئولیت متقابل هنرمند و مخاطب در قبال هرگونه محتوایِ

سیاسی، رویکردی وجود داشت که لازمهٔ وقوع تغییرات اجتماعی توسط هنر را سادگی و دوری از ابهام در پیام هنری می‌دانست. جایگاه یک اثر در زنجیرهٔ به هم پیوسته‌ای از اشیاء، در مقایسه با پیوند اثر با زمینه‌اش از اهمیت کمتری برخوردار بود؛ زمینه‌ای که به همان اندازه که در ارتباط با مسایل بصری، فضایی یا زیباشناختی بود، به سیاست هم مربوط می‌شد. هنرمندان که بنا بر تفکر سنتی افرادی منزوی و جدا از جامعه تلقی می‌شدند، گروه‌هایی را ترتیب دادند تا به موجب آنها علاوه بر خود آثار، مسئولیت ایجاد زمینه برای آثار را نیز خود بپذیرند و این همان چیزی بود که در کانسپچوالیسم رایج شد. اکنون زمینه، چیزی فراتر از جو انتقادی که نشریات تخصصی ایجاد می‌کردند بود. برای مثال، با تأسیس « ائتلاف کارگران هنر » (AWC) در ۱۹۶۹، گروهی از جامعهٔ هنری نیویورک فعالیت‌های اعتراض‌آمیزی را درباره جنگ، حقوق مدنی و یا حق هنرمند در اعمال نظر برای شیوهٔ نمایش و عرضه آثارش در سیستم موزه و گالری در پیش گرفتند. برای نمونه، یکی از خواسته‌های آنان، حضور یک فرد پورتوریکویی در جمع مدیران گالری یا موزه‌ای بود که قصد برپایی نمایشگاهی از هنر این کشور را داشت. اعضاء اصلی AWC شامل لوسی لیپارد، تاکیس هنرمند یونانی، هانس هاکه



و کارل آندره می‌شدند. هاکه متولد آلمان بود و چند سالی را در نیویورک گذرانده بود. کارهای اولیه‌اش مربوط به محیط زیست و سیستم‌های مستقل اکولوژیکی بود، اما در این سال‌ها بر روی اقتصاد و نظام‌های اجتماعی متمرکز شده بود. هاکه هم مانند بسیاری دیگر، هنر سیاسی را رد رویکرد فرمالیستی گرینبرگ ، چه در حوزه نقد و چه در عمل می‌دید: «آموزه‌های او چند دهه است که هنر را به گونه‌ای جلوه داده که انگار ۱۰ گام بالاتر از زمین سیر می‌کند و هیچ کاری به شرایط تاریخی‌ای که از آن برآمده ندارد، کاملا مستقل به خود است و تنها رشتهٔ پیوند آن با تاریخ، زنجیرهٔ سبک شناختی است. اما گسترش همان سبک‌های رایج را نیز، به عنوان پدیده‌هایی مجزا و خودتولیدگر که هیچ تأثیری از فشارهای بعد تاریخی جامعه نمی‌پذیرند، می‌بیند.»

گرچه آثار هاکه اغلب در موضع نقد قدرت و منافع شخصی در عالم هنر قرار داشت، اما وی کماکان در همان نظام رایج موزه و گالری آثارش را عرضه می‌نمود، چراکه پیام او تنها در چنین اماکنی می‌توانست تأثیرگذار باشد. وی مطالعهٔ عمیقی بر روی روابط و معاملات کسانی که به گونه‌ای مرتبط با هنر بودند انجام داد و این اطلاعات را آزادانه در اختیار عموم می‌گذاشت. افشاگری‌های او پیوندهای بین هنر



**هانس هاکه**، *بنگاه معاملات ملکی شاپولسکی و منهتن، یک سیستم اجتماعی سریع مانند اول می ۱۹۷۱*، ۱۹۷۱

و تجارت را روشن‌تر نمود: بنگاه‌های تجارت اسلحه و حمایت‌های سخاوتمندانه‌شان از هنر، سرمایه‌گذاری‌هایی در آفریقای جنوبی که به تبعیض نژادی کمک می‌کرد، یا برملاکردن شرایط سخت کار در کارخانه‌های یکی از بزرگترین مجموعه‌داران اروپا و .... در کاری به نام بنگاه معاملات ملکی شاپولسکی و منهتن[1](۱۹۷۱) اسناد تعداد بسیار زیادی بنا در منهتن که همه متعلق به اعضای یک خانواده بودند و توسط آنها اداره می‌شدند را جمع آوری کرد. قرار بود این کار در نمایشگاهی از آثار او در موزه گوگنهایم نیویورک ،۱۹۷۱، ارائه شود. اما توماس مسر، مدیر وقت، با این توجیه که این کار هنر به حساب نمی‌آید از قبول آن سر باز زد و این تصمیم باعث لغو کل نمایش شد. هاکه همواره دقت داشت تا بر فروش آثارش اعمال نفوذ کند، برای مثال استاد شکلات‌سازی[2](۱۹۸۱)، تحقیقاتی در مورد شرایط کار در کارخانه پیتر لودویگ، اجازه فروش نداشت و با این تصمیم از خاک خوردن و نادیده ماندن آن در زیرزمین موزه لودویگ در کلن، جائی‌که کلکسیون بزرگ این سرمایه‌دار را در خود جا داده بود، جلوگیری کرد.

این سطح از کنترل بر روی سرنوشت اثر، در تقابل با شیوهٔ هنرمندی دیگر با گرایشات به شدت سیاسی، لئون گالوب بود. نقاشی‌های او ممکن است به عنوان اظهارنظری در مورد یک جریان خاص به نظر آیند، اما بیشتر در مورد ترس ناشی از ستم و جور و سوءاستفاده از قدرت صحبت می‌کنند. از دهه۵۰ به بعد یک رشته متوالی از نقاشی‌هایش، متاثر از مداخله‌های نظامی ایالات متحده در آسیا و آمریکای لاتین، ظلم و بی عدالتی و مبارزات

**لئون گالوب**، *بازجویی II*، ۱۹۸۱

حقوق مدنی در خود آمریکا بود، که بازجویی II [۳] (۱۹۸۱) یکی از بهترین نمونه‌های آن محسوب می‌شود. در ۱۹۶۸ وی یکی از افرادی بود که سعی داشتند پیکاسو را از نمایش گرنیکا در موزه هنر مدرن نیویورک منصرف کنند: کاری که به بمباران باسک‌ها توسط آلمان‌ها در جنگ داخلی اسپانیا معترض است، نباید با به نمایش درآمدن خود به شکلی غیرمستقیم از سیاست ایالات متحده در بمباران ویتنام حمایت کند. گالوب که به عنوان عضوی از جامعه، از سهم اجتناب ناپذیر خود در این موضوعات آگاه بود، از ابهام موقعیت فرد بهره می‌برد. از یک طرف فردی که نقاشی‌های او را می‌خرد، او و دهشش را تحت تعلق خود در می‌آورد؛ اما به همین نسبت، خرید اثر به معنی ورود نقاشی به خانه مالک جدید است و پیامش باید با آن فضای جدید مواجه شود. وی می‌نویسد : « با اینکه ممکن است آنان بر جلوهٔ اثر بیافزایند و موقتاً وجه خاصی هم به آن بدهند، باز هم به نظر من چیزی از صراحت پیام آن کم نمی‌شود و قدرت و حساسیت موجود در آن تأثیر خود را خواهد داشت. »

در ۱۹۶۷ یزف بویز، یک نشست دانشجویی سیاسی را در آکادمی دوسلدورف، جایی که تدریس می‌کرد، ترتیب داد که یکی از اولین بیانیه‌های سازمان یافتهٔ او درباره عقایدش حول ارتباط بین خلاقیت، یادگیری و فرایند اجتماعی تغییر یا انقلاب بود. چهره شاخص در میان دانشجویان او یورگ ایمندورف بود که با تأثیراتی از مائو و در قالب آکادمی « لیدل» [۴] خود، فعالیت‌هایی بر ضد سیستم حاکم داشت. در ۱۹۷۲بویز به علت تعداد نامحدود و خارج از برنامهٔ کلاس‌هایش، که در راستای عقاید و اهدافش بود، از آکادمی دوسلدورف اخراج شد. یکسال بعد دانشگاه آزاد بین المللی (FIU) را تأسیس کرد که هدفش فرارفتن از مرزهای قوانین آکادمیک بود. بویز خود را از الزاماتی که قوانین اقتصادی و سیاست‌های اداری بر تحقیقات وارد می‌کرد، کاملاً رها نمود و امیدوار بود که بتواند روش نزدیک شدن به موضوعات از جوانب و نقطه نظرهای تئوریک مختلف را گسترش دهد. رویکردی چندسویه مشابه با FIU بویز در گروه کاریابی هنرمندان در بریتانیا نیز دیده می‌شد که جان لاتام آن را راه انداخته بود.

در ۱۹۷۰ در موزه هنر مدرن نیویورک، نمایشگاهی با عنوان « اطلاعات » برگزار شد که در انتهای کاتالوگ آن لیست کتابی به منظور اشاره به مطالعات گسترده‌تر پیرامون هنر و تئوری هنر اضافه شده بود و افزایش متریال‌ها و تکنیک‌های در دسترس هنرمند معاصر را نشان می‌داد. اما در ۱۹۷۴، هنگام برگزاری نمایشگاه هنر آلمان در ICA لندن با عنوان « هنر در جامعه / جامعه در هنر » که بویز، ولف وستل، دیتر هاکر ، ک.پ.برمر و گستاو

متزگر در آن شرکت داشتند، شرایط به کلی عوض شده بود. به جای چنین لیستی فهرستی آموزشی درج شده بود که نه تنها نوشته‌های مربوطه در زمینه هنر را معرفی می‌کرد، بلکه متن‌هایی از فیلسوفان و نظریه پردازان سیاست و فرهنگ مانند مارکس، آدرنو، لوکاس، گلدمن و مارکوزه را هم پیشنهاد می‌نمود. علاقه نسبت به آثار این اندیشمندان، ویژگی بحث‌های مفصل دهه ۷۰ بر سر رابطه درست بین سیاست و هنر، با تأثیرات مستقیمی از نئومارکسیسم شد. اما آیا هنر می‌توانست از نظر سیاسی ارتباط برقرار کند و درک شود یا اینکه بر عهده داشتن عملکرد سیاسی، لزوماً غایت زیبا شناسانه‌اش را مخدوش می‌کرد؟

در این زمان تحلیل‌های زیادی روی مدل‌های مدرنیست‌های اولیه انجام می‌شد، خصوصاً در زمینه بازسازی‌های اجتماعی بعد از انقلاب روسیه و پیوند آن با تجربه‌گرایی در هنر، تبلیغات سیاسی موجود در فتومونتاژهای ضد فاشیستی جان هارتفیلد در دهۀ ۳۰ و غیره. مدیوم مدرنیستی فتومونتاژ به تکنیکی شناخته شده برای هنری که درگیر مسایل اجتماعی است، تبدیل شد؛ درحالی‌که خود عکاسی نیز در تحلیل واقعیت‌های اجتماعی مهم محسوب می‌شد و در سنت تصاویر خبری و رئالیستی (مهمتر از همه آثار آگوست ساندر ، پل استرند ، دایان آربس و ماگارت بورکه وایت ) می‌توانست به عنوان نمایه‌ای از شرایط حقیقی جهان به شمار آید. به علاوه با انواع تحلیل‌های بصری که بعدها توسط منتقدین فیلم گسترش یافت، عکاسی حرف بیشتری برای گفتن داشت. همانطور که رولان بارت، تئوریسین فرانسوی، از دهه ۵۰ در تحلیل‌های نشانه‌شناسانۀ خود بر روی تصویرپردازی رسانه‌ای نشان داد ، جزئیات متنوع یک عکس را می‌توان به عنوان علامت‌های یک زبان بصری نگریست. به این ترتیب در جریان این «خوانش» ، تصاویر می‌توانند معنای قبلی خود را نداشته باشند.

تکنیک‌های موجود در آثار هارتفیلد، بیش از همه توسط هنرمندان بریتانیایی، ویکتور برگین و پیتر کنارد ، و هنرمند آلمانی کلاس استائک مورد استفاده قرار گرفت. کارهای این هنرمندان هم مانند هارتفیلد، برای مدیوم چاپ و به منظور تولید انبوه روی کارت، پوستر، مجلات و توزیع گسترده طراحی می‌شد. برای مثال، مطالعه کنارد حول سیاست‌های بهره برداری از معادن شیلی که با دخالت ایالات متحده در سرنگونی دولت آلنده (به رهبری پینوشه) در ارتباط بود، برای ژورنال عکاسی«کمرا ورک» انجام شد که در شماره‌ای از سال ۱۹۷۸ این مجله به چاپ رسید. کار بعدی او بر شرایط اجتماعی در بریتانیا و مبارزات بر سر خلع سلاح هسته‌ای و موشک‌های هدایت شونده

www.tabarestan.info تبرستان

تمرکز کرده بود. پوستری از ویکتور برگین در سال ۱۹۷۸ ، که در نگاه اول شاید به نظر می‌آمد آگهی جواهرات یا چیزی مانند آن باشد، زوج جوانی را در آغوش هم نشان می‌داد و در زیر آن نوشته شده بود : « دارایی چه معنایی برای شما دارد؟ ۷۴ درصد ثروت، تنها در اختیار ۷ درصد جمعیت است.» اما آیا آثاری مانند این، به جز تکرار نفرت و بیزاری کسانی که از این آمار ناراضی‌اند، تأثیر دیگری دارد؟ اگر هنر توان این را نداشته باشد که به طور مستقیم، وسیله‌ای برای تحقق تغییرات اجتماعی باشد، پس تأثیر گذاری آن چگونه خواهد بود و چگونه قابل اندازه‌گیری است؟ سؤالاتی مانند این، باعث تعمق در ضرورت هنر واقع‌گرا برای جامعه و گسترش هنر رئالیستی شدند؛ بخصوص با تصویر تبلیغاتی بدنامی که رئالیسم اجتماعی شوروی در غرب به‌وجود آورده بود.

یکی از مهمترین عوامل مؤثر بر هنر و نقد هنری در اوایل دهه ۷۰، فمینیسم بود. همانطور که دیدیم، رابطه بین دیدگاه سیاسی جامعه و هنر آن جامعه، خصوصاً در قالب تئوری‌های نئومارکسیستی، توجه بسیاری را به خود جلب کرده بود. حال، توزیع قدرت بین تولیدکنندگان و کسانی که ثروت برای تولید را در اختیار داشتند، درست یا غلط، بین زنان و مردان یکسان نبود و به نظر می‌آمد که اکثریت بازیگران هر دو جبهه را مردان تشکیل دهند. اطلاعات آماری که اغلب توسط فعالان سیاسی ارائه می‌شد، این موضوع را آشکارتر کرد. برای مثال در ۱۹۷۱، انجمن هنرمندان زن لس آنجلس طی گزارشی اعلام کرد که در طول ۱۰ سال گذشته، از بین ۷۱۳ هنرمندی که در موزه لس‌آنجلس کانتی، نمایش گروهی داشتند تنها ۲۹ نفر و از بین ۵۳ نمایشگاه انفرادی تنها ۱ نفر آنها زن بوده است. اعداد و ارقام مشابهی نیز در بررسی موزه‌ها و گالری‌های دیگر به‌دست آمد.

در نیویورک « زنان هنرمند انقلابی » (WAR) در۱۹۶۹ از دل « ائتلاف کارگران هنر » بیرون آمد. لوسی لیپارد، منتقد قابلی که بعدها تبدیل به چهره‌ای کلیدی در گسترش نقد فمینیستی شد، در مقدمهٔ مجموعه مقالات خود درباره هنر زنان با نام « از مرکز » ، نارضایتی خود را از این مجمع ابراز کرد، در حالی‌که مدتی بعد اهمیت آن را پذیرفت. وی در کتاب قبلی خود « تحول» ، نوشت: « هنرمند، مرد ؛ خواننده و بیننده ، مرد و از همه بدتر، منتقد، مرد » . وی با این نوع گفتار خود دقیقاً به معنای مخالف آن، یعنی به نقش زنان اشاره داشت. به هر ترتیب در تلاش برای جبران عدم توازن موجود در فرصت‌ها و جوایز عالم هنر، راهبردهای متنوعی به کار رفت؛ تدارک جلسات گفتگو، نمایشگاها، پروژه‌ها و مجلاتی که منحصراً توسط زنان و برای زنان اداره می‌شد، تدوین

تاریخ هنر زنان و .... در همین زمان مشخص شد که عناصر موجود در هنر اخیر و به طور کلی در فرهنگ جاری نیز تا حدودی زمینه لازم برای درگیری هنر با آگاهی فمینیستی را فراهم آورده بود. برای مثال، لوسی لیپارد ریشهٔ اندیشه‌های فمینیستی‌اش را در مخالفت‌هایش می‌دید: «مخالفت با برتری هنرمند در مباحث گرینبرگ، با تحمیل خواسته‌های یک طبقه اجتماعی خاص، مبارزه علیه شاهکار ساختن، علیه مرض قهرمان سازی، علیه سر باز زدن از قبول یک اثر وقتی به دلایلی آن را دوست ندارید و الی آخر.»

در ۱۹۷۱ لیندا ناکلین، تاریخ نگار هنر، در مقاله‌ای این سؤال را مطرح نمود که «چرا هیچ زن هنرمند بزرگی نداشته‌ایم؟» در پاسخ، وی به دوره‌ها و تمرین‌های متصدیان و پرسنل موزه‌ها و گالری‌ها و به ارزش‌هایی که در تاریخ هنر برجسته شده‌اند اشاره نمود: «ما به منتقد فمینیستی که نظم و قوانین تاریخ هنر را مورد بررسی قرار دهد نیاز داریم، کسی که با رخنه در محدودیت‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی، نقصان‌ها و پیش داوری‌هایی را آشکار نماید که نه تنها مربوط به مسائل زنان هنرمند باشد، بلکه سؤالاتی اساسی درباره خود نظم و قانون را نیز موجب شوند.»

زبان نقد و تاریخ هنر، هیچگاه زنان را نپذیرفته بود که بخواهد ردشان کند؛ اصلاً نیازی به توجه به زنان احساس نمی‌کرد. یک هنرمند بزرگ همیشه old-master خوانده می‌شد و یک اثر هنری ارزشمند master-piece. در چنین چهارچوب ارزشی، نبوغ هر معنایی که داشته باشد، صرفاً در انحصار جنس مذکر است. حتی اگر اصلاحی نیز صورت می‌گرفت و هنرمندان زن ماهرold mistresses نام می‌گرفتند، چیزی عوض نمی‌شد. به منظور مبارزه در این راه، سیطره مردان باید به عنوان نتیجه عوامل اجتماعی توضیح داده می‌شد. برای مثال یکی از کسانی که جنجال زیادی را باعث شد، مجسمه ساز بریتانیایی رگ باتلر بود. وی معتقد بود که زنان تنها در تولید مثل، می‌توانند آفریننده باشند. هنر برای آنان کاری موقتی است تا وقت آنان را پیش از بازگشت بچه‌ها به خانه پر کند.

به این ترتیب فمینیسم بدون اینکه به تضاد فرهنگی- طبیعی این دو متوسل شود، وسیله‌ای برای عیان کردن و بحث دربارهٔ این موضوعات شد. نظریه فمینیستی با انتقاد از مرد سالاری، بر این موضوع تأکید کرد که آن تضادهایی که برای توصیف تفاوت‌های موجود در کیفیات ذاتی زن و مرد به کار می‌رود (خرد/ شهود، منطق/ عاطفه، عمومی/ فردی، زبان/ حس) ، تنها درون فرهنگ معنا پیدا می‌کند. تفاوت‌های واقعی آن دو در نقش قدرت نهفته است : قدرت در اختیار چه کسی است؟

www.tabarestan.info تبرستان

اقدامات اساسی، اول، تمرینی برای اصلاح تاریخی بود؛ دوم نقد و ارزیابی مجدد معیارهای قضاوت و سوم، مطالعه‌ای مفصل و دقیق حول این موضوع که چگونه چنین فعالیت‌هایی «هنر» نامیده می‌شود و چگونه تفکراتی که فمینیسم خوانده می‌شود می‌تواند به هنر مربوط باشد و چگونه این دو می‌توانند متقابلا بر هم تأثیرگذار باشند. در گام اول باید رجوعی به گذشتهٔ تاریخ هنر می‌شد تا آثار تعداد زیاد زنان هنرمندی که به علت بی‌توجهی بر ما پوشیده مانده یا حتی گاه به مردان نسبت داده شده، دوباره کشف شود. باید به انبارها و زیرزمین موزه‌های اصلی و بزرگ جهان مراجعه می‌شد تا آثار زنان هنرمند از درون گرد و غبار بیرون کشیده شود؛ آثاری که ادعا می‌شد چون آن کیفیتی که برای ماندن در نمایش دائمی لازم است را نداشته، یا الگو نبوده (یعنی مثلا اقتباسی از کار هنرمند مردی در همان سبک بوده است)، یا حاوی محتوایی نامناسب است، در انبار نگهداری می‌شود.

ضیافت شام [۵] (۷۹-۱۹۷۴)، چیدمان بزرگ جودی شیکاگو، به عنوان تلاشی در راستای اینگونه اصلاحات و تاریخ نمادینی از تلاش‌ها و دستاوردهای زنان تلقی شد. در ۱۹۷۰، جودی گرویتس، در یک صفحه کامل آگهی در «آرت فورم»، در هیأت یک بوکسور در رینگ ظاهر شد و اظهار کرد از آنجائی‌که سیطرهٔ کنونی مردان بر جهان هنر، مانع پذیرش کار او و زنان هنرمند دیگر شده است، از نامی که پدرش به او داده صرف نظر خواهد کرد و از این به بعد به نام شهر زادگاهش، جودی شیکاگو نامیده می‌شود. وی به همراه مریم شاپیرو اولین برنامه هنری فمینیستی را در انستیتو هنر کالیفرنیا ترتیب داد. شیکاگو، به عنوان یک نقاش کار خود را آغاز کرده بود، اما تا اواخر دهه ۶۰ درگیر کارهای محیطی و نور، به شیوه‌ای همسو با آثار معاصرینش رابرت ایروین، جیمز تورل و لری بل شد. حرکت بعدی او، رویکرد جدیدی در خود داشت: دیگر فضای انتزاعی و جهانی، مد نظرش نبود، بلکه آن را چیزی سیاسی و اجتماعی قلمداد می‌کرد. شیکاگو اطراف یک میز مثلثی، که شکلش ترتیب نشستن سلسله مراتبی را نقض می‌کرد، ۳۹ جایگاه در نظر گرفت که هر کدام بزرگداشت زندگی و دستاورد یک زن بزرگ بود. گلدوزی‌ها و نقش‌های زیربشقابی و بشقاب‌ها نیز انعکاس دستاوردهای آن فرد بود و سرامیک‌های زیر میز که مثلث طلایی می‌ساختند، نام ۹۹۹ زنی که در این اثر همکاری داشتند را در بر داشت.

در ادامه، تلاش‌هایی جهت جستجو و پایه گذاری نوعی میراث نامتعارف صورت گرفت که دربارهٔ نیازها و خواسته‌های زنان صحبت کند. آیا احتمالاً پیش از تسلط کنونی مردان، نظام‌های اجتماعی مادرسالارانه‌ای وجود داشته است که توسط خدایان زن اداره شود؟

**جودی شیکاگو**، *ضیافت شام*، ۷۹-۱۹۷۴. شیکاگو دربارهٔ این اثر می‌گوید: کسانی که در این کار از آنها تجلیل شده است، سعی داشته اند تا خود را به گوش همگان برسانند، برای حفظ تاثیر خود در اذهان جنگیده اند و برای انجام خواسته‌های خود تقلا کرده‌اند. آنها می‌خواستند آن حقوقی را بیازمایند که به واسطه تولدشان، استعدادشان، نبوغ و خواستشان به آنها تعلق می‌گرفت. اما از همهٔ آنها منع شدند و تلاش‌هایشان از جانب تاریخدانان مورد بی‌توجهی و تمسخر و توهین قرار گرفت. تنها به این دلیل که زن بودند.

مری بت ادلسون مجموعه‌ای را با نام الهه بزرگان[۶] (۱۹۷۵) آفرید که در مورد آن می‌گوید: «سمبل‌های آغازین و نمونه وار جنس زن ،که در بر گیرندهٔ وجوه چندگانهٔ الهه بزرگ است، امروزه در روان زن مدرن خود را بر ملا می‌کند. با گذر از قرن‌ها، سرانجام دست خواهران باستانی‌مان را می‌گیریم؛ الهه بزرگ سالم وسرحال بر می‌خیزد تا به مردان بزرگ طایفه اعلام کند که فرصت پنج هزار ساله‌شان تمام شده است. ما داریم می‌آییم، هاله‌لویا ... »

اوا هس در۱۹۷۰ در اثر تومور مغزی درگذشت، بنابراین از نظر زمانی نمی‌توان آثارش را تحت تأثیر تفکرات خاص فمینیستی تلقی کرد. با این وجود، وی نمونه‌ای مثال زدنی برای کسانی بود که می‌خواستند از کیفیت غیرشخصی و خشک مینیمالیسم فاصله گیرند؛ خصلتی که به نحوی فزاینده نشانه‌ای از مردانگی محسوب می‌شد. هس

مدول سازی‌های مینیمالیسم را حفظ کرد اما آن را به شیوه‌ای کاملا غیرمینیمالیستی به کار برد. کار او نه ماشینی بلکه همواره دست ساز بود و عناصر موجود در آثارش که گرچه شبیه هم، اما به هیچ وجه عین هم نبودند، حس جسمانی کاملا متفاوتی را منتقل می‌کردند. همچنین بعد روانشناسانه‌ای نیز در آثارش آشکار بود، برای مثال در ورود V[۷] (۱۹۶۸) لوله‌های پلاستیکی که دورتادور آن مکعب گشوده تابیده شده بودند، یادآور تصویر تشویش زایی است که مرت اپنهایم در ۱۹۳۶ در شیء سوررئالیستی معروفش صبحانه در پوست (فنجان و نعلبکی پوشیده از خز) ایجاد کرده بود. از طرف دیگر شباهتی را می‌توان بین فرم‌های هس و مجسمه‌های لوئیس بورژوا حس کرد که اروتیسم موجود در آثارش منبع الهامی برای زنان هنرمند نسل بعد از او شد. به گفته بورژوا زنان همواره در پی یافتن راهی برای زن شدن هستند و تشویش و نگرانی آنها ناشی از تردیدی است که آنان از امکان پذیرفته شدن دارند و این تشویش و تردید بر هر چیزی پیشی می‌گیرد.

شبکه‌های جکی وینزور، هنرمند کانادایی، نیز مانند هس از مینیمالیسم به شکل فردی سود می‌جست. وی با استفاده از شاخه‌های نامنظم درخت به جای تخته‌های بریده شده، شکل‌هایی غیر قابل پیش بینی، اما در الگو باقاعده ایجاد می‌کرد. آشفتگی تکرار شوندهٔ این شبکه‌ها، چیزی از ساختارهای ضد فرمالیستی نانسی گریوز ، هنرمند آمریکایی، را نیز در خود داشت. گریوز در آثار چند رسانه‌ای‌اش به واقعیت‌های اجتماعی خارج از سیطرهٔ مردان در فرهنگ غرب دست یافت. رفتارنمایی‌ها و آزادی موجود در رنگ چکانی‌های پولاک پیشینه‌ای برای آثار او، هس و هارمونی هاموند بود. هاموند مجموعه‌ای با نام حضور داشت که آنها را از نخ ، مو و تکه‌های رنگ شدهٔ لباس می‌ساخت و عنوان کلی آن بیانگر تلاش برای تثبیت هویتی بود که نه وابسته و نه تابع قدرت مردانه باشد. وی در این آثار در پی دستیابی به سنت دیرینهٔ احساسات زنانه و خط زدن مرز بین نقاشی و مجسمه، هنر و فعالیت زنان، هنر وصنایع دستی بود.

فعالیت‌های شیکاگو علاوه بر جنبه‌های مثبت بسیاری که داشت، به سرعت سؤالاتی را نیز پیش کشید. ضیافت شام یک پروژهٔ عظیم بود و شیکاگو به تنهایی بر روی آن کار نکرده بود، بلکه نیازمند همکاری گروهی از افراد بود. شیوهٔ این همکاری یعنی وجود سرپرست و خدمه، تفاوتی با ساختار سلسله مراتبی موجود در جامعه نداشت. بی شک این محققین، منتقدین و مجموعه داران بودند که در مورد اینکه چه چیز نمایش داده شود یا مورد بحث واقع شود، تصمیم گیرنده بودند و شیکاگو عده زیادی از زنان هنرمند را

www.tabarestan.info تبرستان

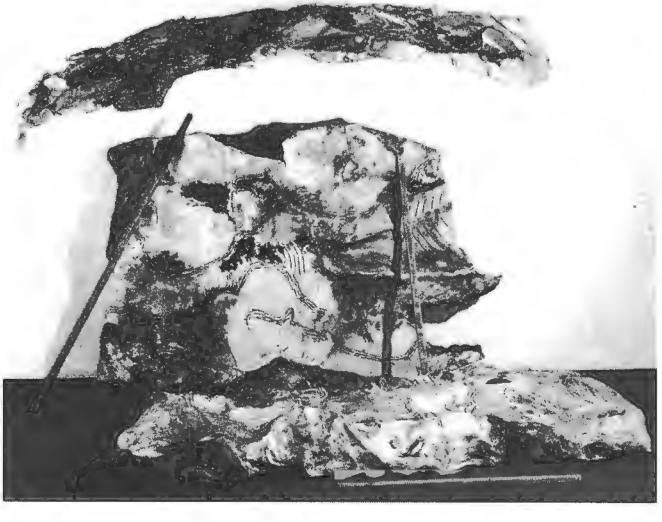
اوا هس، ورود V، ۱۹۶۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**مری بت ادلسون**، *برخی از هنرمندان زن آمریکایی در قید حیات / شام آخر.*

در نظر آنان مطرح ساخت. اما علیرغم این موفقیت جزئی، چه تضمینی وجود داشت که چنین توجهی، ماندگار و پایدار باشد؟ اگر بعد از این برخورد مناسب و محترمانه، همین منتقدین و کلکسیونرها بخواهند آثار را به انبارها منتقل کنند، چه چیز می‌تواند مانع آنها شود؟ در واقع ترفیع و ترویج زنان هنرمند به تنهایی کافی نبود، بلکه می‌بایست همزمان روی برچیدن تصورات و تفکرات جا افتادهٔ بین منتقدین و مجموعه‌داران و موزه‌ها و گالری‌ها کار می‌شد. مری بت ادلسون بعد از مجموعه الهه بزرگان ، تعدادی پوستر دقیقاً با هدف واژگونی همین پندارها طراحی کرد. برای مثال در مرگ مرد سالاری | درس آناتومی[8] (۱۹۷۶) ، وی تابلوی درس آناتومی رامبراند را انتخاب کرد و سر زنان هنرمند معاصر را بر روی شانهٔ دانشجویانی که در تابلو در حال درس گرفتن بودند گذاشت؛ جسد نیز دیگر نه یک مرد، بلکه درواقع پیکر بی جان مردسالاری بود.

تا اواسط دهه۷۰، اشارات گسترده به اندیشه فمینیستی در هنر دیگر کاملا آشکار شده بود. بر حق زن در حضور به عنوان زن، و نه یک موجود خنثی یا دستیار و تابع مرد، تأکید شد. به دنبال این موضوع مسئله هویت بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و جالب اینکه تنها مسئلهٔ جنسیت مطرح نبود، بلکه تشخیص



**نانسی گریوز،** *دیوارنگاره از هند کهن، جنوب غربی آریزونا* (به دکتر ولفگانگ بکر)، ۱۹۷۰-۷۱

لوییز بورژوا، *پایان لطافت*، ۱۹۶۹-۷۰

www.tabarestan.info

تفاوت بین هویت‌ها، مسایل نژادی و فرهنگی و طبقه اجتماعی را نیز در بر گرفت.

بسیاری از هنرمندانی که در آثارشان درگیری‌هایی با مسائل سیاسی داشتند، تحلیل‌های خود را به حوزهٔ آگاهی فمینیستی نیز گسترش دادند. آدرین پایپر که به عنوان یک کانسپچوالیست تندرو کار خود را آغاز نموده بود، به مرور متوجه شد که هویت او به عنوان یک زن سیاهپوست، تا چه حد فرم و محتوای کار او را تحت تأثیر قرار داده است. وی در اجراهایش هویت فرهنگی و جنسیتی نامعلومی را بر می‌گزید. در من، جایگاه مورد نظر هستم[۹] (۱۹۷۵) در چهره‌ای سفید و آرایشی خاص، با سبیلی که بر روی چهره‌اش

هارمونی هاموند، حضور *IV*، ۱۹۷۲

کشیده بود و مدل موی فر و، عقاید، نگرش‌ها و نیروهای اجتماعی مختلف را در خود گرد آورد: «پسربچه گمنامی هستم از جهان سوم که سرگردان در بین اجتماع، نجواکنان می‌گویم که جایگاه آگاهی هستم، متنفر از حضور دیگران بوده و از آن حذف شده‌ام.»

در ایالات متحده، می‌استیونز مجموعه کارهایی را با مرکزیت رزا لوگزامبورگ (کمونیست آلمانی که به قتل رسید) انجام داد؛ مارتا رزلر پژوهشی پیرامون بیماری بی‌اشتهایی عصبی (انوکسیا نروسا) انجام داد و در اثری مانند فقدان: گفتگویی با والدین [۱۰] (۱۹۷۶) نه تنها به مسأله هویتی جنس مؤنث، بلکه به نقش صنایع غذایی در قدرت‌های سیاسی و اقتصادی که شکل دهندهٔ تصور ما از زیبایی آرمانی هستند، پرداخت؛ پانل‌های طوماری شکل و طولانی نانسی اسپیرو حاوی طرح، متن و تصاویر تکرار شونده از یک طبیعت اسطوره‌ای بود. برای مثال در زجر زنان [۱۱] (۱۹۷۶)، افسانهٔ بابلی مردوک و تیامات [۱۲] (که در آن بدن تیامات برای آفرینش آسمان‌ها و زمین به دو نیم می‌شود) در کنار ماجرای یک مانکن شیلیایی که توسط پلیس مخفی پینوشه دستگیر و شکنجه شده بود، آورده شده است.

در اروپا اغلب کارها صراحتاً در ارتباط با مسایل اجتماعی مانند دستمزد یکسان، نگهداری کودکان، دریافت مزد برای انجام امور منزل و تشکل‌های صنفی برای ترویج کار پاره وقت بود. همهٔ اینها، تا حد زیادی زنان را تحت تأثیر قرار داد و از طرفی تمایل آنان به مطرح شدن و شنیده شدن، که دغدغه‌ای جدی برای زنان آن دوره بود، را نشان می‌داد. بنابر اظهارات لیپارد، مشکل در اصلی‌ترین ابزار بیان، یعنی خود زبان نهفته بود. حتی زبان با ساختار خود و اندیشه‌های حاضر پشت کلمات، به سلطهٔ نگرش‌های مردسالارانه کمک می‌کرد. واقعیت، هرچند غلط، این بود که یک مرد هنگام صحبت کردن می‌توانست خودش باشد؛ اما بر عکس، زن مجبور بود زبانی را به کار برد که او را در نظر نگرفته بود و برای صحبت کردن او ساخته نشده بود. همواره هنگام صحبت کردن نقش بازی می‌کرد، شخصیتی را برای خود انتخاب می‌نمود و تظاهر به کسی یا چیزی که نبود می‌کرد. اگر چنین چیزی در مورد زبان درست بود، پس باید در مورد هنر دو چندان درست باشد. یک زن چگونه می‌توانست نقاشی کند، بدون اینکه تاریخ رسانه‌ای که جنسیت او چنین سهم کوچکی در آن داشته را تصدیق کند ؟ آیا متریال‌های سنتی در مجسمه سازی را می‌توان جدا از جایگاه آنها در نظام داد و ستد دید، نظامی که ساختار قدرت در آن همان مردسالاری سنتی است؟

اکنون زنان به دنبال این بودند که خود را به گونه‌ای ارائه کنند که، برخلاف

**می استیونز**، *رزا از داخل زندان*، ۸۰-۱۹۷۷

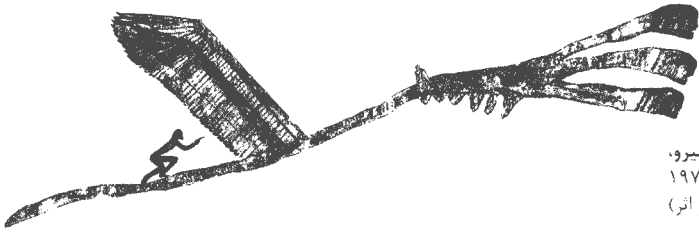
سنت، خواست مردان را تحقق نبخشند. پیش از آن، هنرمند قبل از هر حرف تازه‌ای باید کل تاریخ هنر را از نظر می‌گذراند. اما استفاده از تکنیک‌ها و مصالح جدید، به مقدار زیادی جلوی این معضل را گرفت. عکس، ویدئو، فیلم، صدا، اجرا و کلیهٔ تمهیدات فراهم آوردن اطلاعات که از مدتی قبل باعث گستردگی حدود هنر شده بودند، ابزارهای مناسبتری برای ارجاع به این موضوعات به نظر می‌آمدند.

در آمریکا مارتا ویلسون و جکی اپل در اجراهای خود تغییر هویت داده و خود را از نو تعریف می‌کردند. در یک کار گروهی به نام استحاله: کلودیا [۱۳] (۱۹۷۳) درحالی‌که ملبّس به بهترین لباس‌های خود بودند، در یکی از هتل‌های بالاترین منطقه منهتن غذا خوردند؛ و سپس به گالری‌های سوهو[۱۴] بازگشتند. الئونور انتین نیز در اجراهایش در هیأت شخصیت‌های مختلف در می‌آمد. بعضی از آنها (بالرین، پرستار و...) بر خصوصیات پذیرفته شدهٔ زنانه تأکید داشتند، اما برخی دیگر (مثلاً شاه یا یک هنرپیشه سیاه پوست) ما را در این موقعیت‌های غیره منتظره گیج می‌کرد که او واقعاً کیست. وی در مورد این خودهای دیگر می‌گوید: «مواردی که به ما کمک می‌کنند تا خود را تعریف کنیم، مثل سن، جنس، استعداد، زمان و مکان، تنها محدودیت‌های سختی برای آزادی انتخابم هستند». در حکاکی: پیکرهٔ سنتی[۱۵] (۱۹۷۲) وی طی مدتی که با داشتن رژیم غذایی

وزن کم می‌کرد، هر روز از خود عکس گرفت. افراد دیگری نیز در ایالات متحده، از جمله لری اندرسون ، جولیا هیوارد و جون جوناس درگیر کارهای ویدئویی و صوتی و اجرا بودند.

شکاف بین فضای عمومی تحت نفوذ مردان و خلوت زنانهٔ خانه اغلب موضوعی سیاسی محسوب می‌شد. اما زندگی خانوادگی به جای اینکه سرکوبگر فعالیت‌های هنری باشد، دستمایه خوبی برای هنر شد و مورد تعمق و تحول قرار گرفت. میرله اوکلز مجموعه‌ای را با عنوان حفاظت هنر در سال ۱۹۶۹ آغاز کرد که بر اقدامات ضروری که هر شهروند در زندگی روزمره خود باید انجام دهد، به خصوص مسأله دفع ضایعات و نظافت عمومی که اغلب مورد بی‌توجهی واقع می‌شود، تأکید داشت. وی در اجرایی با نام بهداشت را لمس کن[۱۶] (۸۴-۱۹۷۸) با تمام کارمندان سازمان بهداشت نیویورک ملاقات کرده و دست داد. اجراهای بابی بیکر به مسئولیت‌های گریزناپذیر وی به عنوان یک مادر در خرید، پخت و پز و تأمین زندگی برای فرزندان می‌پرداخت. تمرکز بر خانواده در آثار تینا کین، رز فین کلسی ، کیت واکر ، سالی پاتر ، رز انگلیش و بسیاری دیگر، تفکر سنتی‌ای که برخی از موضوعات را مهم‌تر از بقیه می‌دانست، را نقض نمود. اواخر دههٔ ۷۰ کین به جای اینکه خود را در بند مسئولیت‌ها در قبال دخترش حس کند، از آنها بهره برداری کرده و بازی‌های کودکان را محور کار خود قرار داد. برای اثری در سال ۱۹۷۷، پاتر فیلمی از خود در حال آدرس دادن به مردم در هاید پارک لندن را با مدیتیشنی که قبل از اجرا برای پذیرفتن نقش انجام می‌داد، ترکیب و تدوین کرد. هلن چادویک در اوایل دههٔ ۷۰ زمانی‌که هنوز محصل بود، کار خود را آغاز نمود. متریال‌های آثارش، خود او، تجاربش، خاطرات و استعدادهایش و مرگ اجتناب‌ناپذیرش بودند ؛ و نیت اصلی او در کارهایش، بار دیگر اعتبار بخشیدن به موضوع هویت و تجارب شخصی بود.

در ۱۹۷۳ مری کلی، هنرمند آمریکایی که در انگلستان زندگی می‌کرد، پروژه



**نانسی اسپیرو،**
*زجر زنان*، ۱۹۷۶
(بخشی از اثر)

www.tabarestan.info تبرستان

بلندمدت خود با نام مدارک بعد از زایمان[۱۷] را آغاز نمود. هدف وی از این کار، بررسی مراحل اجتماعی شدن پسرش تا سن ۵ سالگی بود. به این منظور کلی تمام روابط بین خودش و پسرش را گردآوری و تحلیل نمود. در اولین مرحله زندگی ، پیش از یادگیری زبان، وی برای پی بردن به وضعیت سلامت و آسایش فرزندش، به علائم دیگری تکیه داشت که آنها را با کلمات، طرحها و نشانه‌های دیگری که خود از آنها سر در می‌آورد توصیف کرد. به این ترتیب وی تصویری از فرایند ورود کودک به جامعه ساخت که به تبع آن موقعیت اجتماعی و نقش خود او به عنوان مادر را نیز قوت می‌بخشید. همچنین ترجمان ساختارگرایانهٔ مباحث فروید توسط ژاک لاکان، روانکاو فرانسوی، در کنار نئومارکسیسم در تحقق این کار بسیار تعیین کننده بود.

عکس‌ها، فیلم‌ها و اجراهای اولریک رزنبک و ربکا هورن ، هنرمندان آلمانی، بیشتر درگیر جنبه‌های شخصی و روانشناسانهٔ مفهوم هویت بودند تا وجه سیاسی آن. هورن اشیائی طراحی می‌کرد که اغلب، چیزهایی برای پوشیدن بودند و آناتومی و عملکرد بدن را بزرگنمایی می‌کردند؛ مثلاً انگشتان دراز می‌شدند یا سر را امتداد می‌داد، بدن را در پر محصور می‌کرد یا پاها و بازوهای دو نفر را طوری به هم می‌بست که نمی‌توانستند مستقلاً حرکت کنند.

سوزان هیلر ، آمریکایی دیگری که در بریتانیا زندگی و کار کرد، در رشته انسان‌شناسی تحصیل کرده بود و برخی از تکنیک‌های مربوط به تخصصش را در هنر خود به کار برد. وی تکه‌های محصولات فرهنگی مختلف (مانند کارت پستال، خرده‌های روزنامه، الگوهای کاغذ دیواری و غیره) را جمع می‌کرد و با این اشیاء ارزان قیمت و پیش پاافتاده چیدمان‌هایی ترتیب می‌داد تا نشان دهد چگونه نگرش‌ها و اعتقادات جامعه‌ای که آنها را تولید کرده، توسط آنها منعکس و تقویت می‌شود. آغاز حکایت تقدیم به هنرمندان ناشناس[۱۸] اینگونه بود که هیلر متوجه شد در بسیاری از شهرهای ساحلی بریتانیا، کارت پستال‌هایی با تصویر دریای طوفانی و متلاطم فروخته می‌شود. وی در باره این اثر می‌گوید: «این دستمایه‌ها برای من مانند کلیدی برای سویهٔ ناخودآگاه محصولات مشترک فرهنگی‌مان است. این اثر درباره تضاد بین کلمات و تصاویر است؛ و به این موضوع می‌پردازد که کلمات گویای تصاویر نیستند، بلکه این دو در جهان‌های موازی به سر می‌برند». علاقهٔ او به قلمرو رؤیا و خواب باعث اقتباس فمینیستی وی از تکنیک سوررئالیستی نگارش خودکار شد که به صورت ترانه، سخنرانی یا نوشتار مغشوش اما ثمربخش، همواره نقش مهمی در بسیاری از نقاشی‌ها و چیدمان‌های صدا و ویدئو از دهه ۷۰ به بعد داشته است.

در کاری از هیلر به نام تکه‌ها[۱۹] (۱۹۷۸) ، قطعات سفال‌های هندی متعلق به منطقه پوبلو جمع آوری، دسته بندی و تفسیر شده بود که هر تکهٔ این سفال‌ها، پیوندی، چه واقعی و چه خیالی، بین فرهنگ هیلر و فرهنگی که از آن ریشه گرفته بود، ایجاد می‌کرد. اینگونه برقراری ارتباط که در آن یک میراث غنی اسطوره‌ای، بی مقدمه و به زور وارد واقعیت معاصر می‌شود، در چیدمان‌های چارلز سیمونز هم قابل مشاهده است. وی محوطه‌های باستانی و خرابه‌هایی از تمدن پیشا کلمبیایی را در مقیاسی مینیاتوری می‌ساخت و آنها را در گوشه کنار و سوراخ‌های بناهای منطقه هیسپانیک نیویورک کار می‌گذاشت. آلن مور، منتقد، نوشت: «سکونتگاه‌های کوچک او نمونهٔ تمدنی است که از زمینه خود جدا شده و به زمینهٔ دیگری پیوسته است و در همان حال یک زندگی خیالی در لایه‌های زیرین جامعه به‌وجود می‌آورد». درون/ برون[۲۰] (۱۹۷۴) ، همانطور که از اسمش بر می‌آید، در دو سوی ویترین یک مغازه ساخته شد. با گذشت زمان قسمت خارجی کم کم متلاشی می‌شد و نیمه داخلی دست نخورده باقی می‌ماند. تضاد موجود در عاقبت دو بخش این کار، توجه را به سوی تنگنایی که بر بسیاری از هنرمندان دهه ۷۰ گذشته است سوق می‌دهد. سؤالات همه جانبه‌ای که در مورد هنر و مؤسسات هنری در این سال‌ها

**مری کلی**، *مدارک بعد از زایمان، اسناد شماره VI*، ۷۹-۱۹۷۸

مطرح شد، زمانی ارزش داشت که درکی که فراهم آورده بود را عملاً مورد استفاده قرار دهد؛ درکی مبنی بر نقش محیط، قدرت، مالکیت و هویت جنسیتی و فرهنگی در تعیین معنای اثر هنری. البته، سیستم تجاری گالری‌ها تنها بخشی از اقتصاد سرمایه داری بود. هنری که واکنش منفی نسبت به این سیستم نشان می‌داد و آن را رد می‌کرد، باز هم مجبور بود برای نمایش، تحسین و مصرف به آن متکی باشد و این گویای یک تضاد بود. «پابلیک آرت» تا حدودی برای فائق آمدن بر چنین تنگنایی گسترش یافت. این هنر با مکان‌هایی که برای نمایش انتخاب می‌کرد، مثل فروشگاه، بیمارستان، کتابخانه و حتی خیابان، و رسانه‌هایی که به منظور ارتباط مستقیم‌تر با مخاطبین گسترده و یکسان استفاده می‌نمود، مثل تلویزیون، رادیو یا بیلبوردهای تبلیغاتی، به نظام گالری پشت کرد.

اما همانطور که فمینیسم در خصوص کار زنان آنقدر استدلال و مشاجره کرده بود، تنها تغییر محل نمایش کافی نبود؛ شیوهٔ کار نیز باید از نو ارزیابی می‌شد. دیگر هنرمندانی که مأموریت ساخت آثاری در مکان‌های عمومی را به عهده می‌گرفتند، نمی‌توانستند به راحتی راه حل‌های شخصی خود را بر عموم تحمیل کنند. بنابر این پیش از پذیرش هر کاری، برای تثبیت نیازمندی‌ها و خواسته‌های عمومی، دوره‌های فشردهٔ مشاوره، بحث و بررسی و جلسات عمومی وارد روال کار شد. در چنین فضایی، شیوه‌ای مانند آنچه کریستو و ژان

ربکا هورن، ۱۹۷۸

www.tabarestan.info تبرستان

کلود انجام می‌دادند جایگاه خود را پیدا کرد ( این دو هیچگاه برای اجرای کارهای خود از جایی یا کسی مأموریت نمی‌گرفتند و هزینه تمام پروژه‌ها را خود می‌پرداختند). نکته مهم در مورد کارهای بزرگ و موقتی آنها، این است که زمان طولانیِ مورد نیاز برای کسب مجوزهای لازم و سازمان دادن به منابع و نیروی کار، به اندازهٔ نتیجه نهایی اهمیت دارد.

برای هنرمندان این عرصه در دهه ۷۰، از یک طرف هنر انقلابی روسیه و از طرف دیگر دیوارنگاره‌هایِ دو هنرمند مکزیکی، دیه‌گو ریورا و داوید آلفارو سیکه ایروس بسیار تأثیرگذار بود. اصولاً دیوارنگاری دو وظیفه بر عهده داشت؛ در درجه اول باید اتفاقاتی که بیانگر قدرت سیاسی طبقه کارگر بود را تصویر می‌کرد و علاوه بر آن باید در نقش نیروی محرکه‌ای بصری در فضایی افسرده و ویران عمل می‌نمود. کارهای بسیاری با محوریت اجتماع در سرتاسر ایالات متحده و اروپا اجرا شدند. اما رد سیستم گالری به بهانهٔ نخبه‌گرایی ذاتی‌اش، تنها وقتی قابل قبول بود که گزینه جانشین آن به جای هنر«عوام‌گرا»[۲۱]، هنر«مردم‌پسند»[۲۲] باشد. چنین هنری برای اینکه در مکان‌های عمومی ظاهر شود، باید برای اکثریت مردم پذیرفتنی بوده و معنایی واضح داشته باشد؛ اما نه اینکه وسیلهٔ تحقق نیات نادرست مردم گردد. برای مثال، نظرخواهی گسترده‌ای که دزموند راکفورت حین طراحی دیوارنگاره‌ای درلندن انجام داد، اسنادی را فراهم آورد که خود، نمایشگاه مستقلی را در ۱۹۷۸ با نام هنر برای که؟ در گالری سرپنتین تشکیل دادند.

استیفن ویلاتس که او نیز در این نمایشگاه شرکت داشت، زمین‌های مسکونی غرب لندن را به عنوان واحدهای اجتماعی خاص از نظر جغرافیایی انتخاب کرده و سؤالاتی را با تعدادی از ساکنان آن محل مطرح نمود. پاسخنامه‌های جمع‌آوری شده، به نمایش گذاشته شد تا راهکارهای مقابله با مشکلات همگانی درباره آلودگی، آلودگی صوتی، کمبود امکانات تفریحی و آموزشی را نشان دهد. با این وجود، این کارها پژوهش اجتماعی نبودند که فقط اسمشان عوض شده باشد؛ ویلاتس نیز یک هنرمند بود و نه یک مددکار اجتماعی. این آثار به اندازهٔ مدت زمان طرح سؤالات و جمع آوری پاسخ‌ها طول می‌کشید و تغییرات احتمالی در مسیر پروژه قسمتی از اثر نبود و همین موضوع ویلاتس را هنرمند باقی می‌گذاشت.

چنین آثاری به منظور برآوردن معیارهای عمومی باید در فرم، سنتی و در محتوا، دور از ابهام می‌بودند و نوعی حس اخلاقی با اهداف آموزشی را انتقال می‌دادند. استثنایی که در رابطه با سازش « پابلیک آرت » و فیگوراسیون وجود داشت، یادبود قربانیان جنگ ویتنام[۲۳](۱۹۸۲) در واشنگتنD.C ، اثر مایا لین بود . در این مورد خاص، به جای اینکه

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**سوزان هیلر**، *تقدیم به هنرمندان ناشناس*، ۷۶-۱۹۷۲ (یکی از قاب ها)

**سوزان هیلر**، *تقدیم به هنرمندان ناشناس*، ۷۶-۱۹۷۲
(بخشی از چیدمان)

انتزاع خشک و رادیکال مینیمالیسم دههٔ ۶۰ (که همیشه متهم به برقراری ارتباط با گروه کوچک متخصصین و خواص بود) کنار گذاشته شود، دوباره مورد توجه قرار گرفت و برای اثر هنری‌ای که قصدش یادبود و گرامیداشت (و نه تجلیل) بود، بسیار هم مناسب به نظر می‌آمد. گرافیتی نیز در همین زمان به شهرت رسید که در جای خود توضیح داده می‌شود.

اکنون آثاری که با محوریت جامعه ایجاد می‌شدند باز هم رها از مسائل اقتصادی نبودند و تفاوت زیادی با آن هنری که می‌خواستند از آن فاصله بگیرند، نداشتند. حالت معمولِ مسئلهٔ مصرف در مورد چیدمان، اجرا یا هنر همکاری صادق نبود؛ نمی‌شد آنها را خرید و با خود به منزل برد. بنابراین یک بودجه یارانه‌ای، لازمهٔ به‌وجود آمدن آنها شد و به این ترتیب حمایت‌های مردمی در دهه ۷۰ جان گرفت. البته این موضوع به معنی شکست بازار هنر نبود، بلکه تنها الزام‌های اجرایی به حوزهٔ دولت‌های محلی و بین المللی منتقل شده بود. مسلماً تمسخر کسانی که تصور می‌کردند ایجاد کشش و جاذبه برای عامه باعث قبولاندن بسیاری از ارزش‌های هنری می‌شود، کار ساده‌ای بود. اما منصفانه

**کریستو و ژان کلود**، *ساحل بسته‌بندی شده*، لیتل بی، استرالیا، ۱۹۶۹

نیست که کاملاً به آن بدبین باشیم؛ چراکه افزایش مشارکت‌های دولتی و شبه دولتی در سرمایه گذاری هنر، نشانه‌ای از رشد تفکری بود که هنر را برای جامعه مدرن و دمکراتیک امروزی ضروری می‌دانست. هنر دیگر نه یک چیز تجملی، بلکه لازمه‌ای بود که هر جامعهٔ پیشرفته‌ای که منزلتی برای خود قائل می‌شد، آن را نشانه‌ای از تمدن خود می‌دانست. ممکن است بسیاری اینگونه پندارند که دریافت کمک هزینه از صندوق ملی هنرها در ایالات متحده، یا انجمن هنرها در بریتانیا و... شکل آبرومندانهٔ اعتراف به شکست باشد. ولی تفسیر روشنفکرانه‌تر می‌توانست این باشد که آن را مسئولیت دیگری برای سیاست‌های جمعی بدانیم. به هرحال رواج اینگونه موضوعات در دهه ۷۰ اتفاقی نبود؛ دهه‌ای که در آن اتفاق نظرهای سیاسی بعد از جنگ، قبل از اینکه توسط شرایط سخت و کمرنگ شدن نظارت‌های اقتصادی در دهه ۸۰ از بین رود، به وسیلهٔ خودش داشت از پا درمی‌آمد.

راهبرد مالی تازه‌ای سعی در تثبیت خود داشت. در ۱۹۷۱ گروهی از هنرمندان، موسیقیدانان و رقصندگان که شامل گوردون ماتا کلارک ، ریچارد لاندری ، تینا گیروارد و کارل گودن می‌شدند، مسئولیت مرمت بخش‌هایی از محلهٔ سوهو در نیویورک را بر عهده گرفتند و آن را به رستورانی با نام «فود» تبدیل کردند. اغلب انبارهای قدیمی و ساختمان‌های صنعتی این منطقه توسط هنرمندانی که می‌خواستند آتلیه‌ای وسیع اما ارزان قیمت داشته باشند، اشغال شده بود و این رستوران، نه تنها به این جمع درحال رشد سرویس می‌داد، بلکه راهی برای حمایت مالی اعضایش بود.

پروژهٔ اشتراکی ماتا کلارک با ریچارد نوناس ، لاری اندرسن و عده‌ای از همکارانش در آن رستوران، *anarchitecture*[۲۴] نام گرفت. هدف این گروه تمرکز بر زمین‌های خالی و فضاهای توسعه نیافتهٔ شهری بود؛ «مکان‌هایی که وقفه‌هایی در فعالیت‌های روزمرهٔ ما هستند». چنین نگرشی در زنجیرهٔ اصلاحات کلارک بر روی بناها، از سال ۱۹۷۴ تا زمان مرگش در سال ۱۹۷۸، منجر به تأثیرات قابل توجهی شد. وی با برش‌های عمیقی که در آنها ایجاد می‌کرد( در اولین نمونه، شکاف (۱۹۷۴) یک خانه را کاملا به دو نیم کرد) به تار و پودشان دست می‌یافت و چیزی را می‌آزمود که دان گراهام از آن به «اکولوژی شهری» یاد می‌کرد: «او در پی ساختن با مصالح گران قیمت نیست، بلکه می‌خواهد به منظور آشکار نمودن جنبه‌های تاریخی موجود در بناهای بومی عادی، با حذف یک قسمت، بیانیه‌ای معمارانه خلق کند». بنابراین خستگی از متریال‌های قابل خرید و فروش، دوباره ظاهر شد.

به عقیدهٔ برخی از هنرمندان لازمهٔ هنری که اهداف اجتماعی را دنبال می‌کرد این

بود که به نظام گالری پشت کند؛ اما این به هیچ وجه یک نتیجه گیری جهانی نبود. معیار و ملاک اصلی، همچنان تنوع موقعیت‌ها و شیوه‌ها بود. علاوه براین بی شک گالری مکان مساعدی برای تحقیقات محسوب می‌شد و تجارب کانسپچوال و مینیمالیستی نیز الگوی خوبی در این رابطه بود. چیدمان‌های آزاد مایکل آشر، گالری را موضوع توجهات عمیق و متفکرانه کرده بود؛ آن را به شیئی تبدیل کرده بود که جنبهٔ تاریخی، اقتصادی، اجرایی و دیگر ابعاد نهادی را وارد فضای ساخته شده می‌کرد. برای نمایشگاهی در سال ۱۹۷۳ در گالری کلر کاپلی در لس آنجلس، با حذف دیوارهای جداکنندهٔ بین فضاهای نمایش و دفاتر، زندگی روزمرهٔ جاری در آن فضاها و فعالیت‌هایی مثل سازمان دادن نمایشگاه‌های آینده، ادارهٔ برنامه‌های خرید و فروش و امور تبلیغاتی را به نمایش گذاشت. در ۱۹۷۹ برای ساخت اثری برای مجموعهٔ دائمی موزهٔ هنر معاصر شیکاگو دعوت شد. به این منظور، او بخشی از نمای خارجی بنا را به این اثر اختصاص داد؛ در طول نمایش پوشش نما جدا شده و بر دیواری در داخل موزه نصب شد. تأثیر اصلی این کار بر پیکر مؤسسه بود و تصمیم متصدیان بر نمایش آن نیز بی‌اساس نبود؛ چیزی

**مایا یینگ لی**، *یادبود قربانیان ویتنام*، ۱۹۸۲

که موزه را شکل می‌دهد، بی اغراق سیاست‌های نمایشی آن است. بعد از به اتمام رسیدن مدت زمان نمایش، اثر دوباره به جدارهٔ موزه، که نقش انبار را داشت، بازگشت.

گرچه نفوذ چهارچوب نظری جدید که هنر در آن تولید می‌شد، ارزیابی و انتقادی همه جانبه را تحمیل کرده بود، اما نقاشی به هیچ وجه ناپدید نشد. برای کسانی که شیفتهٔ رادیکالیسم انتقادی کانسپچوالیسم بودند، نقاشی (عیناً با کلمات ویکتور برگین) مانند «رسمی منسوخ در مالاندن گِل رنگ شده بر تار و پود به هم بافتهٔ پارچه بود». با این وجود، کانسپچوالیسم تنها از جانب نظام آکادمیک به عنوان نقطه مقابل مدرنیسم پذیرفته شده بود. چیزی که برای ارائه در چنته داشت، همانا راهگشایی به سوی امکانات تکنیکی و عملی بود، نه لیستی از توصیه‌های زیباشناختی که فقط یک سری متریال‌ها و تکنیک‌ها را با دسته‌ای دیگر جانشین کند. هنر سیاسی و اجتماعی نیز، با علاقه‌ای که نسبت به رابطه بین حوزهٔ زیباشناسی و سیاست از خود نشان داد، دورنمای این تناقض را گسترده‌تر نمود. امتناع از بازنمایی در دهه ۶۰ ، در نظر پیروان گرینبرگ، هنر را از واقعیات ناخوشایند و زننده دور نموده بود؛ درحالیکه (به قول مایکل فراید) برای «لفظ‌گرایان»، مهر «شیئیت»، آن را بخشی از واقعیت کرده بود. بنابراین در حوزهٔ نقاشی بحث و جدل‌هایی که حول تفسیر انتزاع در دهه ۶۰ جاری بود، جای خود را به جدال بر سر مفاهیم آشکار و اشارات سیاسی در کارهای فیگوراتیو یا غیرفیگوراتیو داد.

اواخر دهه ۷۰، «هنر و زبان»، کار بر روی مجموعه‌ای از پرتره‌های لنین به سبک پولاک را آغاز کرد. اتحاد بین اسوهٔ تجرید و سمبل رئالیسم اجتماعی، آن تصویر قهرمانانه‌ای که تابع خواست سیاسی ملت بود ، ناممکن می‌نمود؛ مثل این بود که برنامه‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی کاپیتالیسم و کمونیسم (که به عبارتی نهفته در آنها بود) با هم به سازش برسند. اما علیرغم این تضاد (یا بهتر است بگوییم به خاطر این تضاد) این نقاشی‌ها موفقیت آمیز بودند. تکنیک رنگ چکانی پولاک، که می‌توان گفت شخصی‌ترین امضاء نقاشانهٔ قرن بوده است، در این مجموعه به راحتی بازآفرینی شده ، خطوط آشنای چهرهٔ پدر انقلاب روسیه را به ذهن متبادر می‌کند. چکه‌های رنگ به نظر تصادفی می‌آیند، اما قطعاً به دقت عمدی گذاشته شده‌اند. این آثار هم انتزاعی و هم بیانگر هستند و تمام اجزایشان را می‌توان در راستای بازنمایی چیزی تصور کرد. چنین درکی از هنر که هر جزء را حاوی معنایی ضمنی می‌دانست، چه شباهت به چیزی دیگر داشت و چه نه، باعث شد که هنر، سیاسی به نظر آید؛ حتی اگر خود این قصد را نداشت. بسیاری از نقاشان

**گردن ماتا کلارک**، *شکاف*، ۱۹۷۴. آیکوک این اثر را چنین توصیف می‌کند: شروع به بالا رفتن از پله ها می‌کنید، ابتدا ترک بسیار کوچک است ؛ همانطور که بالاتر می‌روید باید از ترک بگذرید. ترک به تدریج بزرگتر و بزرگتر می‌شود و در بالا تقریبا عرض آن به ۱ یا ۲ فوت می‌رسد و مجبورید از روی آن بپرید. اینجاست که مفهوم «ورطه» را به شیوه‌ای زیباشناسانه و روانشناسانه درک می‌کنید.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

و مجسمه سازان، داشتن تعهد سیاسی را خارج از وظیفه اصلی زیباشناسی دانسته و از آن اجتناب می‌کردند. اما در این شرایط، چنین تفکری کاملاً ارتجاعی محسوب می‌شد؛ چرا که تحقق بخش رویکرد فرمالیستی‌ای بود که اکنون دیگر سنتی به نظر می‌آمد.

در ۱۹۷۵ رزالیندَ کراوس و آنت میکلسون، سردبیران « آرت فورم » ، مجله را به قصد نشریه جدیدی به نام «اکتبر» ترک کردند. نام نشریه، « بزرگداشت لحظه‌ای از قرن ماست که در آن تجربهٔ انقلابی، کاوش نظری و آفرینش هنری، به شیوه‌ای بی بدیل و مثال زدنی، به هم پیوستند». جدال سخت رئالیسم سوسیالیستی، مبنی بر تحقق یک آرمان سیاسی توسط بازنمایی دلسوزانهٔ آن، دیگر قابل قبول نبود. در مقدمهٔ اولین شمارهٔ آن می‌خوانیم: « زمانی‌که عرف، نام هنر بر چیزی نهاد، کار تمام است. ما در آنگونه نقد اجتماعی که غرق در ریاکاری خود، به موضوعات سرکوبگرانه اعتبار می‌بخشد و می‌خواهد چیزی را به زور هنر بخواند، سهیم نخواهیم شد؛ مثل دیوارنگاری آن نقاش سفید لیبرال نیویورکی درباره جنگ ویتنام، درحالی‌که این ساکنین محله‌های فقیر نشین و طبقه متوسط رو به پایین بودند که بخش اعظم جنگ را پیش بردند. »

خواست سردبیران «اکتبر» در راستای طرح مباحث عمیق تئوریک در زمینه‌های

(بالا و روبرو) نمای داخلی و خارجی موزهٔ هنر معاصر شیکاگو با کار مایکل آشر، ۱۹۷۹

مختلف، نشانی از باور به تغییری اساسی در هنر بود. درحالی‌که مینیمالیسم و پاپ و پس لرزه‌های مختلفشان هنوز می‌توانند به عنوان پاسخ به، و درنتیجه قسمتی از، «مدرنیسم متأخر» محسوب شوند، اما آن نوع خصلت بینامتنی که مطرح شد، از جنس دیگری بود. دانشگاه آزاد بین المللی بویز یک هدف انقلابی را دنبال می‌کرد و آن گسترش این تفکر بود که تصور موقعیت‌های اجتماعی کاملاً متفاوت، و هدایت افراد به سوی آنها امکان پذیر است. «اکتبر» در مسیر خود از مباحث گوناگونی بهره برد؛ از جمله شورش‌های نئومارکسیستی دهه ۶۰، تحلیل‌های روانشناسانه‌ای که حول ذهنیت و هویت در فمینیسم مطرح شد و همچنین سنت پدیدارشناختی که در مینیمالیسم مورد تعمق قرار گرفت (که بیش از همه در نوشته‌های ژاک دریدا آشکار بود، فیلسوفی که در اواسط دهه ۷۰ مسیر مباحث انتقادی را به کلی تغییر داد) و به این ترتیب خصلت بینامتنی آن، شامل شبکه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی گریزناپذیر و حاضر در همه جا می‌شد. هنرمند نیز دقیقاً به اندازهٔ بقیه افراد، زندانی، یا حداقل توصیف نظری این واقعیت‌ها بود و فهم این حقیقت به این معنی بود که دیگر نمی‌توان باور داشت که هنر، تعمقی قابل اطمینان بر شرایط جهان باشد.

به گفتهٔ پری اندرسن، تاریخ‌نگار انگلیسی، مدرنیسم دارای سه عنصر بود که رابطهٔ متقابل با هم داشتند: درکی قوی از پیشرفت تاریخی در حوزهٔ اقتصادی، اجتماعی و سیاسی؛

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

حرکت در خلاف جریان وضع موجود نظام آکادمیک و بالاخره ثمرات پیشرفت‌های چشمگیر تکنولوژی. مورد اول، یعنی پیشرفت، دیگر قابل اطمینان نبود، به علت مسائلی از قبیل جنگ‌های پی در پی، سرکوبگری کمونیسم و درک بیشتر این نکته که آنچه در غرب پیشرفت محسوب می‌شود، گاه در نقاط دیگر جهان خلاف آن تجربه شده است. به همین نسبت در زمینهٔ اندیشه نیز نتایج مشابهی حاصل آمد. یعنی زمانی‌که پذیرفته شد که تحقیق و پژوهش، نه کندوکاوی بی طرف، بلکه دیکته شده از سوی شرایط اقتصادی و سیاسی خارج از خود است، اعتقاد به اینکه رشد آگاهی به هر حال به سوی روشن بینی رهنمون می‌شود به قوت قبل باقی نبود. مردم معمولاً به سمت دانش گام برمی‌دارند چون از یک طرف برای ساخت سلاحهای بیشتر و بهتر به آن نیاز دارند و از طرف دیگر برای مداوای کسانی که هدف همان سلاح‌ها بوده‌اند. و بالاخره، ذات جستجوگر هنر معاصر، با دامنهٔ گستردهٔ فرم‌ها و متریال‌های متنوعی که داشت، مدت‌ها بود که تلقی «تازگی» به عنوان یک حربهٔ بالقوه و ارزش خارق العاده را پایان داده بود و اکنون تنوع در هنر، حتی در حوزهٔ هنر سیاسی و رادیکال، تبدیل به یک ضابطه و حالت معمول در مؤسسات و نظام آکادمیک شد. آشتی هنر اجرا، هنر همگانی و کلاً فعالیت حرفه‌ای هنرمندان با گروه‌های سرمایه گذار محلّی یا بین‌المللی به عرصهٔ آموزش نیز کشیده شد. برنامه‌های

**هنر و زبان**، *لنین به سبک جکسن پولاک II*، ۱۹۸۰. به گفتهٔ چارلز هریسون: متریال‌های بازنمایانهٔ نقاشی‌های لنین-پولاک طوری ترتیب یافته اند که تمثیلی از تضاد باشند. اسطورهٔ مسئولیت فردی که همراه نقاشی مدرنیستی است، بیشتر از همه در شیوهٔ پولاک حضور دارد؛ درحالیکه اسطوره مسئولیت تاریخی مربوط به مبارزه تبلیغاتی جزئی از سایهٔ لنین است. کشیدن «پرتره لنین به سبک پولاک» به معنی وادارکردن این دو اسطوره نامتناسب و ناهمسنگ به همزیستی در یک لحظه کوتاه بر روی سطحی واحد است.

آموزشی کالج‌ها دیگر محدود به نقاشی و مجسمه نمی‌شد؛ بلکه موضوعات دیگر مثل دیوارنگاری و طراحی دیوارنگاری و رسانه‌های مختلف نیز در برنامه کار آنها قرار گرفت. مدرنیسم حداقل با آن توضیحی که از زمان مانه و امپرسیونست‌ها به خود گرفته بود، به انتهای خود رسیده بود؛ لااقل اینگونه تصور می‌شد. اکنون باید شاهد جهان بعد از مدرن می‌بودیم. آرمان شهر ما، با خیال شومی از فاجعه و پلیدی جایگزین شده بود.

1- Shapolsky et al.Manhatan real state holdings, a real – time social system, as of may 1,1971.

2- The Chocolate master

3- Interrogation II

۴-Lidl عنوان بی‌معنایی که ایمندورف به آکادمی هنر خیالی خودداده بود.

5- The dinner party

6- Great Goddesses

7- Accession V

8- Death of patriarchy/ A . I . R . Anatomy lesson

9- I am the locus #2

10- Losing: A conversation with the parents

11- Torture of women

۱۲ – مردوک، خدای باروری و آفرینش و تیامات از الهه‌های باستانی در تمدن بابل است.

13- transformance: Claudia

14- SOHO

15- Carving: A traditional Sculpture

16- Touch sanitation

17- Post Partum document

18- Dedicated to the unknown artists

19- Fragment

20- outside/ Inside

21- Populist

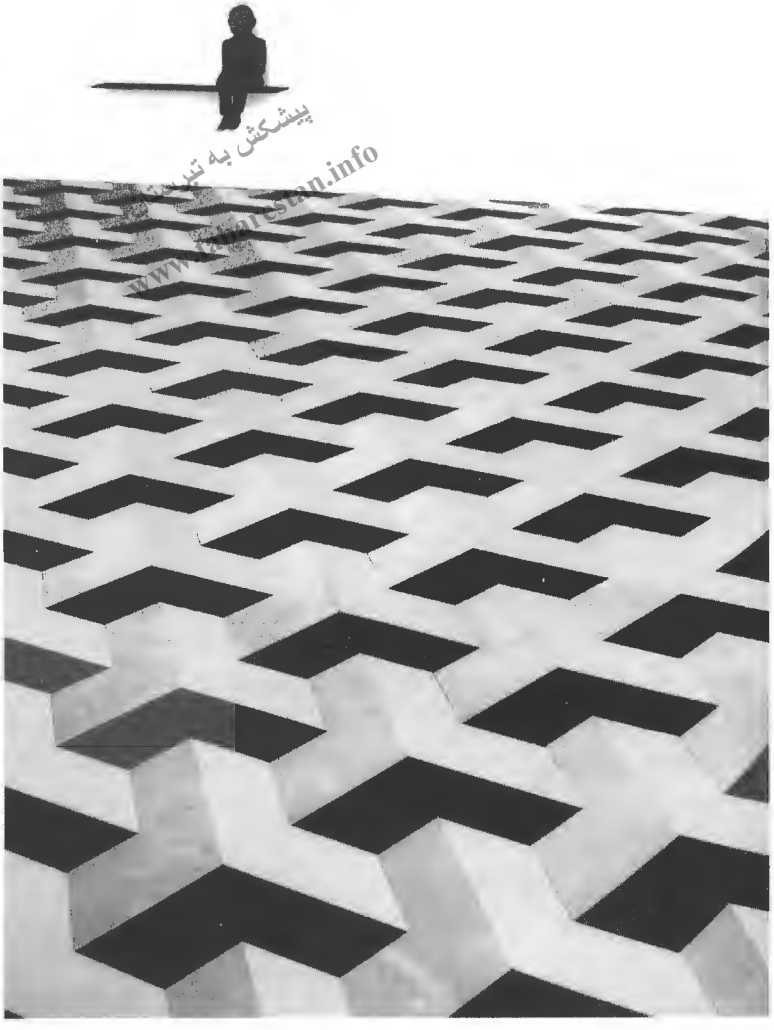
22- Popular

23- Vietnam Veterans memorial

24-Anarchitectture: ترکیب دو واژه Architecture و Anarch. شاید «معماری خودسر» را بتوان به عنوان معادل آن برگزید. کلارک معتقد بود که تئوری آنتروپی نه فقط در فیزیک بلکه در زبان هم کاربرد دارد و در این راستا از طریق بازی با الفاظ لغات زیادی را ابداع می کرد.

25- Spelitting

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**خوان مونیوس**، *زمین بایر*، ۱۹۸۶

فصل چهارم

# پست مدرنیسم

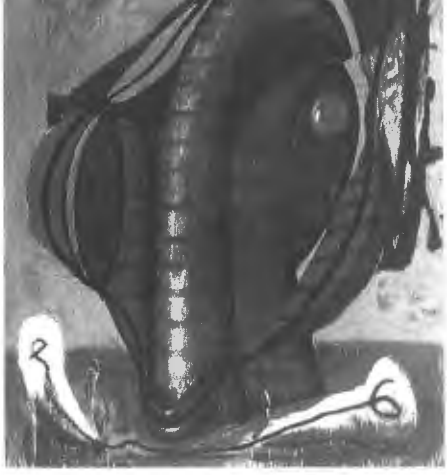
پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

کاهش کنترل و مداخلهٔ دولت در بازار، هنر را هم مانند هر چیز دیگری تحت تأثیر قرار داد و با آغاز دهه ۸۰، دلالان هنری را دوباره به صحنه بازگرداند. در سال ۱۹۸۱، کریستوس ژوئکیمدس، محقق آلمانی، نوشت: «بار دیگر آتلیه‌های هنرمندان را می‌توان پر از قوطی‌های رنگ دید». به دنبال این گفته نمایشگاهی با عنوان «روحی تازه در نقاشی» در آکادمی سلطنتی هنر در لندن برگزار شد که متصدیان آن، ژوئکیمدس به همراه نورمان روزنتال، از آکادمی سلطنتی و نیکولاس سروتا، مدیر گالری وایت چپل وتیت بودند. سال بعد، آکیل بونیتوالیوا، منتقد ایتالیایی، عنوان تازهٔ «ترانس آوانگارد بین‌المللی» را برای کتاب خود برگزید که به ظهور و سلطهٔ دوباره نقاشی در عالم هنر اشاره داشت. به گفتهٔ وی «عینیت زدایی از اثر و خصلت غیر فردی اجرای اثر، که ویژگی هنر دهه ۷۰ بود، به همراه رگه‌های دوشانی، همه و همه با تثبیت دوباره مهارت‌های دستی و لذتی که اجرای دستی در خود داشت، مغلوب شدند و سنت نقاشی دوباره به هنر بازگشت.»

الیوا بر مرگ تفکر پیشرفت در هنر تأکید داشت. دیگر داستان هنر، نه یک داستان خطی واحد، بلکه تنوع وسیعی از اندیشه‌ها و رویکردها بود که در رقابت با یکدیگر می‌تاختند. هنر از پیشرفت گام به گام رهایی یافت و در نتیجه آزاد بود تا منبع الهام خود را در هر جایی جستجو کند: هنر «ترانس آوانگارد» به جای اینکه با واکنش نسبت به ویژگی‌های سبک پیشین، در تلاش برای پیشبرد سبکی جدید باشد، می‌توانست، و اصولا می‌بایست، از هر دوره‌ای که مایل بود بهره گیرد. از آن گذشته دیگر لازم نبود که حتماً خود را به هنر زیبا یا هنر والا محدود کند، بلکه می‌توانست در جای خود از مصالح و موضوعات و تکنیک‌های فرومایه‌تر و یا صنایع دستی نیز اقتباس نماید. «تازگی» دیگر قدرت این را نداشت که در جایگاه معیار برای قضاوت باقی ماند، چرا که معلوم شده بود که دست نیافتنی است و در نتیجه هر ادعایی مبنی بر ابتکار، دروغ محض محسوب می‌شد. هر آنچه ممکن بود، رخ داده بود و تنها کاری که می‌توانستیم انجام

دهیم این بود که از هر جایی تکه پاره‌هایی را برداشته و آنقدر آنها را با هم ترکیب کنیم تا معنایی دهد. بنابراین فرهنگ پست مدرن، فرهنگ «اقتباس» بود و جهان را به صورت یک مجموعهٔ شبیه‌سازی شده می‌دید. اقتباس می‌توانست شکل‌های مختلف به خود گیرد (کپی، اثر التقاطی، ارجاع‌های پر کنایه، تقلید، تکثیر و غیره)؛ اما بدون اینکه ذره‌ای ادعای نوآوری داشته باشد، به دنبال تأثیرگذاری بود. با این وجود، همین ظواهر، طیف وسیعی از دیدگاه‌های انتقادی را موجب شدند. بی شک نوعی نوستالژی در این ترانس آوانگارد، که اغلب به نئواکسپرسیونیسم خوانده می‌شد، نهفته بود. کانت جوزپه پانزا دی بیومو، یکی از مهمترین مجموعه داران هنرمینیمال و پست مینیمال، از آن به عنوان نوعی پس‌روی یاد کرد؛ بازگشت به هنری که بعد از آن دشواریِ موجود در هنر دههٔ ۷۰-۶۰ به راحتی قابل درک بود. عَلَم کردن هنرجدید لزوماً به عنوان بازگشتی به نقاشی، به خصوص آن نقاشی رفتارنمایِ مردانه و بزرگ اندازه‌ای که توسط فمینیسم زیر سؤال رفته بود، در واقع تسلیم نامه‌ایِ در مقابل تقاضای پیاپی بازار ونوعی تمرین بازاریابی بود و به شکلی محافظه‌کارانه آن کندوکاوهای انتقادی کانسپچوالیسم را رد می‌کرد.

پست مدرنیسم روی دیگری نیز داشت که از زشتی آن نوع هنری که خود را بر



**مارکوس لوپرتز**، پیروزی خط *III*، یادبودی با استخوان‌های سوخته، ۱۹۷۹

اقتباس بنا نهاده بود، لذت می‌برد. کنار هم قراردادن سبک‌ها و تصاویر ناهمخوان از منابع مختلف به اصالت تاریخی مدل اصلی و معنایی که در آن نهفته بود، آسیب می‌رساند. با دیدن اثری از مارکوس لوپرتز با نام پیروزی خط III ، یادبودی با استخوان‌های سوخته [۱] (۱۹۷۹) که در آن گذشتهٔ آلمان با اکسپرسیونیسمی متظاهرانه، به شکل یک منظرهٔ سوررئالیستی تصویر شده، چه می‌توان فهمید؟ به این ترتیب پست مدرنیسم به این متهم شد که عاری از هرگونه حس تاریخی است و تنها ثمرهٔ آن، سرهم بندی خودپسندانهٔ عناصری است که فقط به خاطر ظاهر بصری‌شان از جاهای مختلف ربوده شده‌اند؛ در واقع پست مدرنیسم تنها، هنر سطح است و فاقد معنا برخلاف جنبه منفی چنین دیدگاه‌هایی که هال فاستر، منتقد آمریکایی، آن را « پست مدرنیسم بازگشتی» می‌خواند، یک پست مدرنیسم انتقادی رادیکال هم وجود داشت. از یک طرف فروپاشی تفکر پیشرفت منجر به وضعیتی شده بود که در آن همهٔ تفسیرها و رفتارها اعتبار یکسانی داشتند و همه چیز قابل قبول بود؛ در مقابل با درس گرفتن از دو دهه گذشته، زیر سؤال بردن تمام تصورات و معانی نهفته در اقتباس هنری هم ممکن بود.

همانطورکه کتاب الیوا و نمایشگاه‌های «روحی تازه در نقاشی » و « روح دوران» به آن اشاره داشتند، نقاشی دوباره در مرکز توجهات قرار گرفت (روح دوران، نام نمایشگاهی در برلین بود که آن هم توسط ژوئکیمدس و رزنتال برگزار شد). اساتید نامدار این دوره عبارت بودند از: در ایتالیا فرانچسکو کلمنته ، انزوگوچی ، سندرو کیا و میمو پالادینو ؛ در اسپانیا میگل بارسلو و فرن گارسیا سویجا ؛ در فرانسه ژرارد گاروست ، ژان میشل آلبرولا ، ژان شارل بله ، روبر کمبا ؛ در بریتانیا کریستوفر لبرون ، پائولا رگو ، بروس مک لیان؛ در آلمان آنسلم کیفر ، گئورگ بازلیتس (با نام اصلی جرج کرن) ، مارکوس لوپرتز، گرهارد ریشتر؛ در ایالات متحده جولیان اشنابل ، دیوید سال ، اریک فیشل ، جک گلستین ؛ در دانمارک پر کرکبی ؛ در هلند رنه دانیلز و در بلژیک نارسیس توردوار. آثار این هنرمندان، چه در ظاهر و چه در محتوا، آنقدر متنوع و متفاوت بودند که ممکن نبود بتوان برای آنها چیزی به عنوان یک سبک یا جریان واحد در نظر گرفت و اصولا کثرت گرایی پست مدرنیسم از شکل‌گیری هرگونه جریان منسجم جلوگیری می‌کرد، اما همین تنوع بسیار زیاد به الیوا اجازهٔ این را داد که همه را در یک رده طبقه‌بندی کند.

در ایتالیا، آثار کلمنته به شدت شرح حال گونه بودند و با ترکیب تصاویر با شیوه‌ای آزادانه و ریتمیک، بدون اینکه اشاره مستقیم به هرگونه روایتی داشته باشند، فضایی اروتیک

www.tabarestan.info

**فرانچسکو کلمنته**، *چهارده ایستگاه III*، ۸۲-۱۹۸۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

را تداعی می‌کردند. در نقاشی‌هایش هر تصویر، به تصویری دیگر در خود اثر می‌انجامید، بدون اینکه به جهان خارج رو کند، و بعدی، به تصویری دیگر. کلمنته در قالب رسانه‌های مختلف کار کرد، اما از هرکدام آنها، به‌طور مجزا با توجه به کشوری که در آن کار می‌کرد استفاده می‌نمود، مثلا نقاشی‌های بزرگ رنگ روغن او روی بوم، مانند مجموعه ۱۴ ایستگاه [۲] (۸۲-۱۹۸۱) در نیویورک اجرا شدند. آثار کیا، با زبانی طنز آلود، به ترس از برآورده نشدن انتظارات می‌پرداخت. پسرک او در آبکش [۳] (۱۹۸۱) با کمری خم شده، این سؤال را می‌پرسد که نقاش جوانی که در ایتالیا، کشوری با آن میراث فرهنگی برجسته، فعالیت می‌کند، چگونه می‌تواند امیدوار باشد که آثارش در حد عظمت دستاوردهایی است که از گذشته او را دربرگرفته‌اند. تصویرپردازی‌های سطوح پرانرژی کوچی، برآمده از دل خودشان بود، چراکه نقاشی برای او فرآیند بی‌وقفه‌ای از ساختن و ساختن، و نه نشاندن یک سری بازنمایی‌ها بر روی بوم، محسوب می‌شد. میمو پالادینو در نقاشی‌ها، و در این اواخر چیدمان‌های پر جزئیاتش، فیگورها و اجزا ریز و درشتی را با حال و هوایی سمبلیک و اسطوره‌ای در فضاهایی که به طرزی شگرف آراسته شده بودند، قرار می‌داد. این هنرمندان به همراه عده‌ای دیگر، مانند نیکولا دماریا ، نینولونگوباردی ، برونو چکوبلی ، جانی دسی بیشتر در ادامهٔ چهره‌های قدیمی‌تر « آرت پوورا » مانند ماریو مرز، جنیس کنلیس و پیر پائولو کالزولاری به نظر می‌آمدند تا اینکه به عنوان نسلی جدید جایگزینی برای آنها باشند.

در آلمان، تصویر پردازی‌های بسیاری از هنرمندان در ارتباط با مسبب‌ها و پیامدهای تقسیمات بعد از جنگ بود. البته این توجهات اصلاً تازگی نداشتند و چهره‌های برجسته اوایل دهه ۸۰ ، نه جوانانی ناشناس، بلکه اغلب هنرمندانی بودند که سابقه کار خوبی داشتند: گرهارد ریشتر و سیگمار پولکه از دهه ۶۰ و گئورگ بازلیتس، مارکوس لوپرتز، یورگ ایمندورف، برن کوبرلینگ ، دیتر هاکر و ک. ه. هادیک از دهه ۷۰ فعالیت می‌کردند. همچنین در آلمان اعتقاد به اینکه نقاشی باید دوباره به قدرت بازگردد، کمرنگ‌تر بود. در بیشتر این آثار، تأثیرات سبکی اکسپرسیونیسم به وضوح مشخص بود که با عنوان نئواکسپرسیونیسم از آن یاد می‌شد. بدوی گرایی و شیوه ارنست لودویگ کریشنر در آثار هلمات میدندورف ، رینرفتینگ و سالوم دوباره ظاهر شد. (که این سه هنرمند بیشتر با عنوان «وحوش[۴] جدید» شناخته می‌شدند). تأثیرات اکسپرسیونیستی در آثار بازلیتس، در شیوهٔ کارکردنش با رنگ و وامگیری‌های مستقیم و ادای دین او به نولده نهفته بود. وی که در آلمان شرقی به دنیا آمده بود، از همان آغاز فعالیتش آوارگان، چوپانان و یاغیانی را تصویر می‌کرد که گرچه ترسان و ژنده پوش بودند، اما همواره نوعی حس قهرمانی

**گئورگ بازلیتس**، *نقاشی انگشتی I – عقاب*، ۷۲-۱۹۷۱

سرخوشانه در خود داشتند. در سال ۱۹۶۷ حیات هنری او تحولی را از سر گذراند: وی در عقاب [۵] (۷۲-۱۹۷۱) سوژهٔ خود را وارونه کشید. برای او تجرید در نقاشی بسیار مبهم و گنگ به نظر می‌آمد. وی در یافتن دلیلی منطقی برای رنگ گذاری‌ها به گونه‌ای تصویر نیاز داشت. اما از طرفی نمی‌خواست که بازشناسی این تصویر، درک ضربه قلم‌ها و رنگ‌های نقاشی را تحت تأثیر خود درآورد. وارونه کشیدن نقش‌ها، راه حل او برای این مشکل بود (که البته واقعاً آنها را وارونه می‌کشید، نه اینکه تصویر به طور معمول نقاشی شود و سپس بوم کامل شده را ۱۸۰ درجه بچرخاند). بنابراین نقش‌مایه، زیربنای رنگ می‌شد، اما رنگ هم قادر بود تأثیر کامل خود را قبل از تشخیص تصویر داشته باشد.

کیفر، مانند آنچه نیچه و هولدرلین در قرن ۱۹ انجام دادند، با دیدی انتقادی تاریخ و اسطورهٔ هویت و ملیت آلمانی را مورد بررسی قرار داد و در این میان، بیش از همه بر نازیسم و جنگ دوم جهانی تمرکز نمود. وی درمجموعه خاک سوخته [۶] (۱۹۷۴)، چشم‌اندازهایی تیره و ویران شده در اثر جنگ یا آتش سوزی را تصویر می‌کند. قدرت دگرگونی آتش توسط کیفر بارها و بارها به عنوان استعاره‌ای برای فرآیند هنری استفاده شده است. «کاه» نیز به عنوان سمبلی طنز آلود از همین موضوع، در واقع ارجاعی به افسانه رامپلستیلسکین [۷] بود که کاه را به زر تبدیل می‌کرد. سؤالات پرکنایه در آثار او بسیارند: پله‌هایی که در آثارش ظاهر می‌شوند، که در واقع پله‌های آتلیهٔ قدیمی او هستند، آیا به نوعی تعالی روح منتهی می‌شوند؟ به شکل مشابه پالتش بارها، گاه همراه با دو بال،

یورگ ایمندورف
Eigenlob stinkt nicht
۱۹۸۳

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

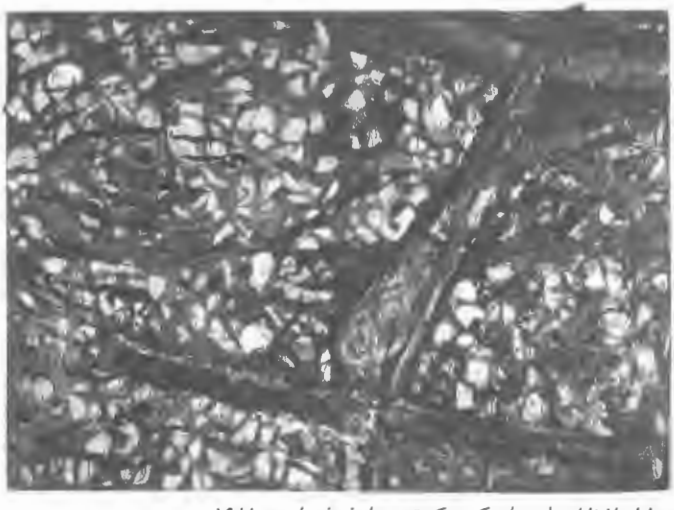
**گرهارد ریشتر**، ۱۸ اکتبر ۱۹۷۷، ۱۹۸۸. وقتی از ریشتر درباره فلسفهٔ بادر مینهف پرسیدند، چنین پاسخ داد: آن را به عنوان یک ایدئولوژی، چون مارکسیسم و مانند آن، کنار گذاشتم. علاقهٔ من به چیز دیگری است که سعی کرده‌ام انتقالش دهم: علت وجودی یک ایدئولوژی. چرا ما به یک ایدئولوژی اعتقاد داریم؟ چه آن ایدئولوژی جزئی گریزناپذیر و ضروری از وجود ما باشد و چه یک جنون پر دردسر و زائد که زندگی ما را تهدید کند.

در آثارش ظاهر شد: آیا امید واهی به استعلا که هنر همیشه ادعای آن را داشته است ، جانشین مناسبی برای ایمان مذهبی ازدست رفته می‌باشد؟ آتلیه آجری و متروکهٔ دیگری که در اواخر دهه ۸۰ خریداری شده بود، در عکس‌هایی پرداخت شده، بارها و بارها تکرار شد. این عکسها در کتاب‌های بزرگی به صفحاتی از جنس سرب متصل می‌شدند و از آنجا که به دلیل وزن صفحات، ورق زدن آن ممکن نبود، کتاب به صورت باز، بر روی تریبون یا در قفسه‌هایی نازک قرار می‌گرفت. در سال ۱۹۸۱ کاه را به عنوان متریال اصلی درمجموعه‌ای به کار برد که نام آن را از ترجیع‌بند یکی از اشعار پل سلان، شاعر یهودی، که درباره قربانیان هولوکاست بود، گرفت: « موی طلایی‌ت، مارگارته/ موی خاکستری‌ت، شولامیت » ؛ به این ترتیب که یکی از این عبارات با خطی ناخوانا بر روی بوم‌ها، که منظره یا فیگوری را با حالتی سمبلیک تداعی می‌کردند، نوشته می‌شد.

نقاشی‌های لوپرتز نیز، البته به شکلی متفاوت، با اسطوره و واقعیت در تاریخ آلمان سر و کار داشتند. وی واژه نیچه‌ای دیتیرامب (آواز دیونیزی)[۸] را عنوان کلی آثارش انتخاب کرده بود. ایمندورف، همچنان به کشیدن نقاشی‌هایی با محتوای شدیداً سیاسی ادامه داد. اگر هم کارهای او از نظر سبکی نگاهی به هنر پیشین آلمان داشت، این توجه بیشتر به

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**آنسلم کیفر**، *مارگارت*، ۱۹۸۱



**جولیان اشنابل**، پارو: *برای کسی که ترس را پذیرفته است*، ۱۹۸۱

«عینیت جدید»[۹] بود و نه اکسپرسیونیسم. مجموعه کافهٔ آلمانی[۱۰] که از ۱۹۷۷ آغاز شده و تا اوایل دهه ۸۰ ادامه یافت، صحنه پردازی‌هایی درون بارها بود که واقعیت‌هایی را درباره آلمانِ تقسیم شده ارائه می‌نمود. تا اواخر دهه ۸۰ شخصیت‌های حاضر در فضاهای داخلی رستوران‌ها و تئاترهای او تبدیل به چهره‌های شاخصی در عالم هنر شده بودند. همکار و دوست او، ا. ر. پنک ، استادش بویز، همکلاسی‌هایش، لوپرتز و بازلیتس، مری بون دلال نیویورکی و مایکل ورنر از کلن، هنرمندان آمریکایی راشنابل، سال و فیشل، محققین اروپایی رودی فاکس و ژوئکیمدس و بسیاری دیگر از هنرمندان، محققان، مجموعه داران و منتقدان این دوره همگی حول مسائل اجتماعی عرض اندام می‌کردند.

کارنامه ریشتر هم نقاشی‌های انتزاعی و هم بازنمایی را شامل می‌شد؛ گرچه به شیوه‌ای کار می‌کرد که تشخیص مرز جداکنندهٔ این دو، به هیچ وجه کارساده‌ای نبود. آثار فیگورایتو او، همواره کپی‌هایی از عکس‌ها، کارت پستال، تصاویر چاپی یا تصاویر رسانه‌ها بودند و هیچگاه از روی مدل‌های حقیقی کپی نمی‌شدند. برای مثال در مجموعه‌ای از نقاشی‌های آبستره‌اش در اواخر دهه۷۰، در واقع اسلایدهایی که برای مطالعهٔ ذرات روغن

سندروکیا

www.tabarestan.info تبرستان

تهیه شده بودند را موبه مو بزرگ کرد. در ۱۹۸۸عکس‌هایی از خود کشی اعضاء گروه تروریستی بادر مینهوف در زندان، که تقریباً یک دهه قبل اتفاق افتاده بود، را زیر دست قرار داد و مجموعه‌ای از نقاشی‌های خاکستری رنگ با نام ۱۸ اکتبر ۱۹۷۷ را به وجود آورد. وی که نگران جنجال‌های حاصل از آن بود، تنها با این شرط که کل مجموعه با هم به نمایش در آید، آنها را عرضه نمود. استفادهٔ پولکه از تصویرپردازی و رسانه، نمونه تمام و کمال خصلت التقاطی هنر دهه۸۰ بود. تأثیر آثار او در خارج از آلمان را بیش از همه بر جولیان اشنابل می‌توان دید، نقاشی که مشخصهٔ آثارش در اوایل دهه این بود که دامنه متنوعی از تصاویر را ( از هنر والا گرفته تا تصاویر تبلیغاتی وکاریکاتور) بر روی زمینه‌ای از چینی‌های شکسته نقاشی می‌کرد. این تابلوها، که معمولا بزرگ بوده و نگه داشتنشان به خاطر وزن زیاد چینی‌ها کار دشواری بود ،تأثیرخارق العاده‌ای داشتند و سطوح ترک خورده و شکستهٔ آن‌ها، فرمی بسیار زنده و باروح به آنها می‌داد. علاوه برآن، مضمون آثار هم جسورانه بود. مثلاً در ویتا [۱۲] (۱۹۸۳) مسیح مصلوب یک زن است، یا در کاری دیگر، فیگوری آبی رنگ بر روی مشمّاهای کهنه و کثیف وجرم گرفته، پرتره خدا [۱۳] (۱۹۸۱) نام گرفته است. اهمیتی که اشنابل برای متریال قائل بود، در آثار کیفر و پولکه هم دیده می‌شد و چیزی بود که هر سهٔ آنها نهایتاً از بویز گرفته بودند. خود او می‌گوید: « هنوز بسیاری از آمریکائیان نمی‌دانند که مسبب این تحولات اخیر در هنر کسی جز بویز نبوده است. به گمان آنها این تغییرات از مینیمالیسم و کمینه گرایی بر می‌خاست و در نهایت از نقاشی، که دوباره احیاء شده بود . اما بحث من، درگیری با متریال‌هاست ... حتی اگر این مصالح ساختگی باشند یا تازه به نظر آیند، اثر مستقیماً وابسته به نیروهای شیمیایی و انباشته شده در آنهاست.»

در ایالات متحده، نقاشی‌های دیوید سال، در قالب حوزه‌ای که به «از آن خود سازی» [۱۴] شناخته می‌شد و در اوایل دهه۸۰ رایج شده بود، به نظر می‌آمد. از آن خود سازی ، یا ربودن چیزهای مختلف به منظور هدف خاصی، کنشی بود که در وضعیت پست مدرنیته، گریزی از آن نبود. نمونهٔ بارز آن، حوزه‌های تخت رنگ در کامیون‌هایی که بار حمل می کنند [۱۵] (۱۹۸۴) و مخلوط متریال‌های مختلف که از منابع متعددی جمع شده بودند در چگونه می‌توان از کلمات به عنوان محرکی قوی استفاده کرد [۱۶] (۱۹۸۲) . عده‌ای، عناصر خاص تصویرپردازی‌های سال را نشانی از نوعی واکنش منفی نسبت به مباحث فمینیستی می‌دانستند که حول اینکه چه چیزی باید و چه چیزی نباید نشان داده شود، بحث می کردند.

www.tabarestan.info

ایالات متحده و آلمان، با مرکزیت نیویورک و کلن، دو قطب هنری دهه ۸۰ بودند. در ۱۹۶۷ بازار هنر کلن توسط دلالان این شهر افتتاح شد و ۵ سال بعد، دوسلدورف هم که در همسایگی کلن بود بازار بعدی را ترتیب داد. پس از آن، این دو به نوبت فعالیت می‌کردند، تا این که در سال ۱۹۸۳ «نمایشگاه هنر کلن» در کنار برنامه سنتی‌تری که در باسل برگزارمی‌شد، خود را به عنوان یکی از مهم‌ترین مکان‌های عرضه کالاهای هنری در تاریخ تثبیت نمود. پاریس، شیکاگو، میلان و نقاط دیگر هم بازارهای کوچک و بزرگ خود را داشتند. در پایان دهه۸۰ ، درست پیش از پایان رونق اقتصادی، «آرکو» در مادرید و بازاری دیگر در فرانکفورت برپا شد که به عنوان نتیجه سیاست‌های مالی سخاوتمندانه دولت سوسیالیستی، دوران کوتاهی از موفقیت را تجربه کردند.

از این زمان به بعد هنر اسپانیا دیدی وسیع و بین‌المللی پیدا کرد و «آرکو» تنها یک عامل آن بود. دراین بین، مجسمه سازانی مانند سوزانا سولانو ، خوان مونیوس و کریستینا ایگلسیاس و فدریکو گاسمن نقاش، شهرت بیشتری یافتند. فضای نمایشی چیدمان‌های مونیوس، پر از فیگورهای اغراق شده و کاریکاتورمانند، مثل کوتوله ها ، آدمک‌ها و اعضاء جدا شدهٔ بدن بودند. به دنبال علاقه‌اش به والتردماریا، شی/ نقاشی‌های او، که معمولا از یک سطح تخت بیرون زده و وارد فضای اطراف می‌شدند، رابطهٔ نامعلوم بین بازنمایی و اشغال فضا را به بازی می‌گرفتند. سازه‌های آویخته بر دیوار ایگلسیاس هم، البته با حس و حال و ظاهری بسیارمتفاوت، جوانبی از تجربهٔ معمارانه را از طریق شیوه‌ای بصری که مناسب نقاشی است تداعی می‌کردند. کارهای فلزی و جوشکاری شده سولانو بر اهمیت بازگشت اسپانیا به دنیای هنر تأکید داشت و پیشرفت‌ها و تجربیات در هنر بعد از دهه ۶۰ را به نقش مهم اسپانیا در مدرنیسم پیوند می‌داد. برای مثال، درمجسمه‌ای مانند پایگاه حرارتی شماره ۱۷ (۱۹۸۷) همانطور که کیم برادلی، منتقدآمریکایی، نیز اشاره می‌کند، در عین حال که سادگی سرراست مینیمالیسم را به وضوح می‌بینیم، اما متریال‌ها و اشارات فرمالش آن را در مسیر مجسمه سازی اسپانیا، از پیکاسو و خولیوگونزالس تا ادواردو جیجیدا قرار می‌دهد.

در شرایط اقتصادی جدید، با بر چیده شدن ضوابط ومحدودیت‌ها، حرفهٔ مجموعه داری تأثیر قابل توجهی بر هنر گذاشت. موزه هنر معاصر لس‌آنجلس کار خود را در ۱۹۸۳ با نمایش آثاری آغاز کرد که از ۸ مجموعه شخصی بزرگ بیرون کشیده شده بودند، مثل کلکسیون کانت جوزپه پانزا دی بیومو و پیتر لودویگ. از دیگر کسانی که موزه، کاری را از آنها قرض گرفته بود، چارلز و دوریس ساچی بودند که کلکسیونشان حاصل موفقیت

www.tabarestan.info تبرستان

**مالکوم مورلی**، *ss آمستردام در مقابل رتردام*، ۱۹۶۶

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

آژانس تبلیغاتی‌ای بود که توسط ساچی و برادرش، موریس، اداره می‌شد. مجموعهٔ «ساچی» که شامل آثاری از جاد، وارهول، سرا، فلاوین، چمبرلین و آندره می‌شد، از طریق تعدادی نمایشگاه موقتی در محل اصلی خود در معرضِ نمایش قرار می‌گرفت. در ۱۹۸۴ گالری ساچی، در شمال لندن، در محلی که قبلاً یک کارخانه رنگ بود، گشایش یافت و گنجینه قابل توجهی از هنرجدید را که روز به روز نیز درحال افزایش بود، فراهم آورد. درهمان سال کاتالوگ این مجموعه در۴ جلد و با نام «هنر روز گار ما» منتشر شد. نتایج افزایش خرید و فروش در هنر، مانند هر کالای دیگری قابل پیش‌بینی بود. موجودیِ محدود، باعث افزایش بها شد و قیمت‌های جدید با معامله‌هایی که در

**ویلیام دکونینگ**، *بی‌عنوان XII*، ۱۹۸۲

**هاوارد هاجکین،**
*در ونیز در رختخواب*،
۱۹۸۴-۸۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

حراجی‌ها و مزایده‌ها انجام می‌گرفت، تثبیت شدند. علاقهٔ مجدد به نقاشی، تأثیرات عمیقی برروند این بازار گذاشت. مهارت‌های دستی و فردی هنرمند به عنوان اثبات اعتبار هنری شیء دوباره قدرت گرفتند و بنابراین به جای اینکه هنر تنها به عنوان کالا تجزیه و تحلیل شود، اکنون می‌توانست واقعاً به عنوان یک کالا عمل کند و ذوق زیباشناسی هم می‌توانست دقیقاً مثل یک قوطی قهوه یا صابون به بازار عرضه گردد.

در ۱۹۸۴، به منظور ایجاد تبلیغات برای هنر، جایزه سالانه‌ای توسط گالری تیت، با نام جایزه ترنر، شکل گرفت. «جایزه ترنر» که ابتدا توسط مؤسسه مالی نیویورک، درکسل برنهام لمبرت، حمایت می‌شد، بعد از ورشکستگی آن در تحولات اواخر دهه ۸۰، به حیات

**فیلیپ گاستون،** *آتلیه*، ۱۹۶۹

**لئون کسوف**، *کرایست چرچ اسپیتلفیلدز- صبحگاه*، ۱۹۹۰

خود ادامه داد و هنوز هم آثار هنرمعاصر را همراه با استقبال گسترده عموم عرضه می‌کند. مالکوم مورلی، هنرمند انگلیسی، اولین کسی بود که جایزه را دریافت نمود. بازنمایی‌های دقیق و عکس گونهٔ او از کشتی‌ها، در بین آثارمربوط به هایپررئالیسم اواخر دهه ۶۰ ، شاخص بودند. وی در مجموعه‌ای در اواخر دهه۷۰، با نام روز ملخ [18] با اینکه سبکی آزادانه‌تر از گذشته را پیش گرفته بود، ارجاع‌های مستقیمی نیز به آثار سختگیرانهٔ قبلش، مخصوصاً SS آمستردام درمقابل رتردام [19] (۱۹۶۶) داشت. مثال مورلی نشان می‌دهد که گرایش دوباره به نقاشی گرچه هنرمندان جوانی را با کارهای تازه وارد میدان کرد، اما از طرفی فعالیت‌های نسل قبل را هم دوباره مورد توجه قرار داد. از نسل اکسپرسیونیست‌های انتزاعی، مارک روتکو و بارنت نیومن در۱۹۷۰ در گذشتند، اما ویلیام دکونینگ و فیلیپ گاستون هنوز در قید حیات بودند و فعالیت می‌کردند؛ گرچه دکونینگ تازمان مرگش درسال ۱۹۹۷ با وجود آلزایمری که روز به روز اثراتش بیشتر می‌شد، کار می‌کرد. گاستون که آن سبک آبستره و غنایی گذشته‌اش را رها کرده بود، خودنگاری‌هایی را آغاز نمود که در آنها با ردایی خاص، درمیان تردیدها ودشواری‌های محیط کارش حضور می‌یافت. نمونه این آثار، آتلیه [20](۱۹۶۹) بود. تصاویر سای تومبلی با تداعی تمدن کلاسیک، آخرین آثار دوره‌ای

از فعالیت او بودند که به ریشه‌هایش در اکسپرسیونیسم انتزاعی دهه ۵۰ باز می‌گشت؛ و از بین مینیمالیست‌ها، اگنس مارتین ، رابرت رایمن و برایس ماردن هنوز در صحنه بودند .

در بریتانیا، از میان هنرمندان نسل قبل، این افراد بیشترین نقش را داشتند: هاوارد هاجکین ، فرانسیس بیکن ، آر. بی. کیتای، مایکل اندروز و نقاشان «مکتب لندن» یعنی هنرمندانی که به گونه‌ای مرتبط با رویکرد بازنمایانهٔ دیوید بومبرگ در نقاشی بودند، شامل فرانک اوئرباخ و لئون کسوف. در آثار این گروه هیچ اشتراک و سبک مشخصی دیده نمی‌شد: رنگ چکانی‌های غلیظ کسوف، مثلا در پرتره‌هایش، یا در تابلو کرایست چرچ اسپیتلفیلدز- صبحگاه [۲۱] (۱۹۹۰) فاصلهٔ زیادی از ضربه قلم‌های تخت هاجکین در در ونیز در رختخواب [۲۲] (۸۸-۱۹۸۴) داشت.

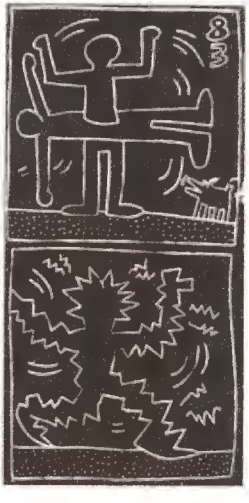
از طرف دیگر، بازار نیز راهی برای بازگرداندن بخش‌هایی از « پابلیک آرت » پیدا کرد. دیوارنگاری شهری در آمریکا به سرعت به سوی صحنه‌پردازی‌های رنگارنگ در ابعاد بزرگ پیش رفت و به عنوان یک فرم هنری مشخص، شناخته شد. دیوارنگاری نه تنها از دیوار بلکه از سطوح متحرک، مانند واگن‌های قطار که اثر را با خود از میان شهرها وحومه‌ها گذر می‌داد، هم استفاده نمود و در مدتی کوتاه حضوری فراگیر در اروپا و آمریکا پیدا کرد. فعالان این حوزه می‌توانستند به راحتی از هر سطح خالی که در دسترس بود، برای نقاشی‌های متنوع و بیانگر و پرشوری استفاده کنند که تأثیرشان سریع‌تر و بی‌واسطه‌تر از پروژه‌های بزرگ هنرمردمی بود و چنین امکانی، همسو با بازارِ تازه جان گرفتهٔ هنر نیز بود؛ به این ترتیب که به جای دیوار خارجی، سطحی داخل گالری در اختیار نقاش و اسپری‌اش قرار می‌گرفت.

سوءاستفاده و بهره برداری‌هایی که در چنین شرایطی ممکن بود رخ دهد، دغدغهٔ همیشگی تیم رولینز شد که با گروهی از جوانانی کار می‌کرد که اغلبشان از طبقه محروم پورتوریکویی نیویورک می‌آمدند و با وجود اشتیاق فراوان به کار، به علت شرایط، محروم از تعلیمات مناسب بودند. رولینز و گروه «کا. او. اس »[۲۳] از ادبیات به عنوان نقطه آغاز استفاده کردند؛ متنی را می‌خواندند و آن را با تصاویری که مناسب با متن به نظر می‌آمد، توصیف می‌نمودند. گاه صفحه مورد نظر از کتاب یا متن اصلی را نیز روی بومی که تصویر بر آن کشیده شده بود، می‌چسباندند و گاه تصاویر وارد صفحات کتاب می‌شد. این برنامه، به همان اندازه که هنری بود، آموزشی هم محسوب می‌شد و از دل گروهی به نام « هنر و معرفت » بیرون آمده بود که رولینز در مدرسه‌ای که تدریس می‌کرد، راه انداخته بود. در این بین، موبی دیک (هرمان ملویل)، آلیس در سرزمین عجایب (لوئیس کارول) و آمریکا

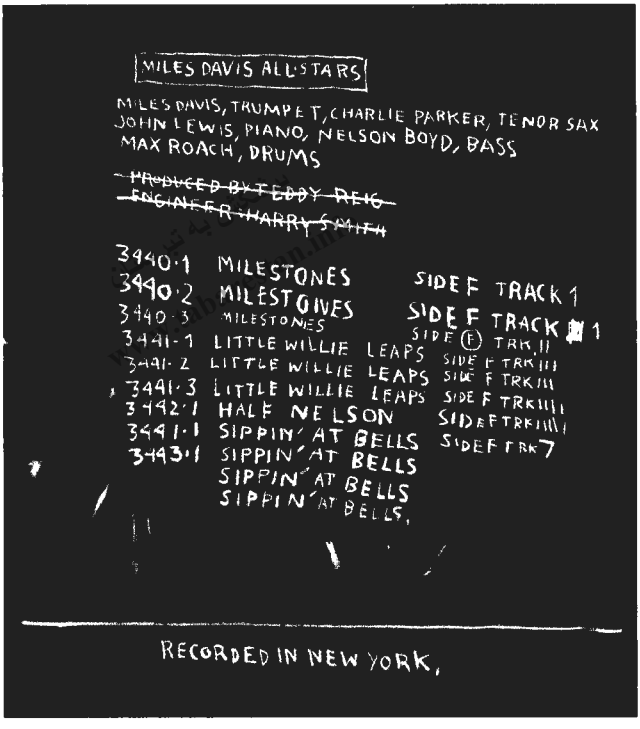
**تیم رولینز و کا. او. اس.، *آمریکا***
*VI*، ۸۷-۱۹۸۶

www.tabarestan.info تبرستان

(فرانتس کافکا) بیش از بقیه به کار رفتند. حضور متن، ایجاد شبکه‌ای از صفحات به عنوان زمینه برای نقاشی‌هایی که اغلب تک رنگ بودند، و خلق آثار به صورت جمعی، در واقع گسترش همان پس زمینه‌های سیاسی او در مباحث کانسپچوالیستی نیویورک بودند. با این وجود همه اعضاء، بسیار سرسختانه قالب کار خود را از بده بستانی که بین دنیای هنر و نقاشی دیواری وجود داشت، دور نگه می‌داشتند. رولینز در این باره می‌گوید: «ما از آنچه بر سر دیوارنگاران آمد، و از برخورد معمول مخاطبان سفید پوست با این آثار درس‌های زیادی گرفتیم؛ در آغاز با اشتیاق زیاد آن را در آغوش می‌گیرند و سال بعد، با همان شدت خود را از شر آن خلاص می‌کنند، به خصوص اگر هنرمند سیاه پوست باشد و مدعی.»



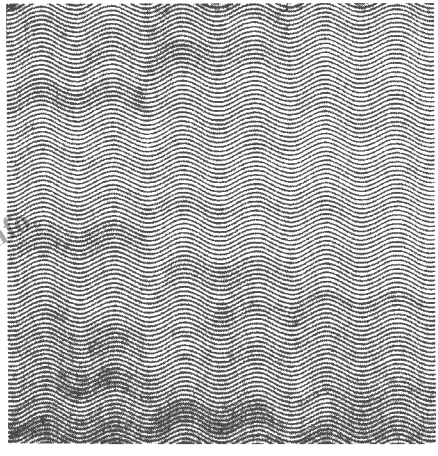
**کیت هارینگ**، *بی‌عنوان*، ۱۹۸۳




**ژان میشل باسکیت،**
دیسکوگرافی دو، ۱۹۸۳

گرافیتی، با اهدافی بیانی در آثار هنرمندانی مانند کنی شارف ، کیت هارینگ و ژان میشل باسکیت وارد شد. باسکیت با انتخاب عنوان سامو [۲۴] که بر روی دیوار بیرونی بهترین محل‌های برگزاری هنر دیده می‌شد، توانست به خوبی خود را بشناساند. نقاشی‌های او پر از کلمات و عبارتی بودند که آنها را خط زده بود، اصلاح کرده بود و یا با چیزی دیگر جانشین کرده بود. اینگونه ویرایش متن به هیچ وجه نشانه بی‌تفاوتی یا عملی خالی از اندیشه نبود، بلکه تلاشی را برای واضح کردن و برقراری ارتباط نشان می‌داد. وی می‌گوید: «به کلماتی که دوست دارم، فقط نگاه می‌کنم و بارها و بارها آنها را می‌نویسم یا دیاگرام‌هایی از آنها تهیه می‌کنم. دوست دارم به جای کار با حرکت قلم، با داده‌ها و اطلاعات کار کنم، فقط برای این که کلمات را درون احساساتی که زیر آنها جاری است، جای دهم.» نقاشی‌های باسکیت همواره انتقادی شدید به آمریکای معاصر و موقعیت سیاهان در آن

فیلیپ تاف، *لحن*، ۱۹۸۳



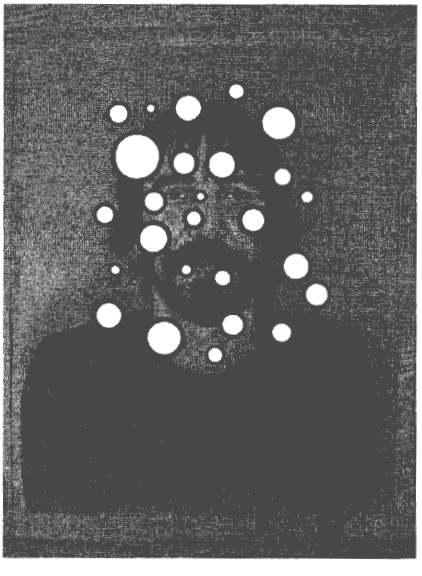
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

وارد می‌کرد: «هیچگاه سیاهان واقع بینانه توصیف نشدند؛ حتی در هنرمدرن اصلاً تصویر نشدند و من بسیار خوشحالم که چنین کاری انجام می‌دهم.» وی در دیسکوگرافی دو [۲۵] (۱۹۸۳) روی یک بوم چهار گوش سیاه رنگ، نوشته‌های روی قاب یک صفحهٔ موسیقی را با خط خوردگی و تکرار و تأکیدهای عمدی کپی کرد: الگوی مدرنیستی‌ای که مسیری طولانی از مالویچ تا راینهارت و بعد از او را طی کرده بود، این بار با مفهومی جدید و در مسیری تازه دوباره ظاهر می‌شد. در سال ۱۹۸۰ گالری آنینانوسی در نیویورک او را استخدام کرد و مصالح و فضای لازم برای کار را در اختیارش قرار داد و بعد از آن عنوان «سامو» را نیز کنار گذاشت. ۴ سال بعد با یکی از مهم‌ترین و مطرح‌ترین گالری‌های نیویورک در دهه ۸۰ کار کرد، طوریکه هر کدام از نقاشی‌هایش تا ۱۰۰ هزاردلار فروخته شد. سال بعد از آن، با وارهول همکاری کرد و با کت و شلوار ارمنی و پای برهنه درآتلیه‌اش، بر جلد «نیویورک تایمز» ظاهر شد و دو سال بعد در اثر افراط در مصرف مواد مخدر درگذشت.

طراحی محیطیِ کیت هارینگ از حیوانات و انسان‌ها از اوایل دهه ۸۰ آغاز شد. در ابتدا این طراحی‌ها، با گچ روی کاغذ سیاه اجرا شده و روی پوسترهای کهنه تابلوهای تبلیغاتی متروها و زیرگذرها چسبیده می‌شدند. او این ارتباط را همواره در کارخود حفظ کرد و در حالی‌که می‌توانست نقاشی‌ها و مجسمه‌هایش را در گالری‌های بزرگ نیویورک مانند لئوکاستلی یا تونی شفرازی نمایش دهد، اما ظاهر همیشه ساده و عامه‌پسند فیگورهای کاریکاتورمانندش باعث می‌شد که این طرح‌ها بر روی تی‌شرت، پوستر، آرم

و چیزهایی از این دست نیز به خوبی جواب دهند. از ۱۹۸۶ با افتتاح «پاپ شاپ»[۲۶] در نیویورک، کالاهایی که طرح‌های او را بر روی خود داشتند را به فروش می‌رساند؛ اما علاوه بر این کار، در زمینه تبلیغات و همچنین کمک رسانی، به خصوص در ارتباط با ایدز نیز طراحی می‌کرد؛ بیماری‌ای که در ۱۹۹۰ جان خود او را هم گرفت.

ویروس HIV فضای هنری نیویورک را هم در امان نگذاشت. «اکت آپ»[۲۷] نام مؤسسه‌ای متشکل از هنرمندانی بود که در راه مبارزه با ایدز و ارتقاء آگاهی و توجه به علاقمندی‌های کسانی که حامل این ویروس بودند فعالیت می‌کرد و گاه رخدادها و تظاهراتی را نیز به صحنه می‌برد. شکل دیگر تأثیر ایدز، در کارهایی دیده می‌شد که از هنر دهه ۷۰ به خاطر شیوه بیانی و فرمالش، با مقاصدی اجتماعی استفاده می‌کرد. گروه «گرن فیوری»[۲۸] با پوسترهای تبلیغاتی آموزشی، نمایشگاه‌ها و مقالاتی که در مجلات چاپ می‌کرد تأثیری آگاهی بخش داشت؛ فرانک مور در صحنه (۱۹۹۲)[۲۹] بی تفاوتیِ مقامات اداری را مورد حمله قرارداد. در این اثر که یکی از استثنایی‌ترین تابلوهای رئالیستی اوست، فیگورهایی سرگردان، در فضایی کابوس‌گونه از ضایعات صنعتی، آلودگی‌های شیمیایی و کمک‌های پزشکی به تصویر درآمده‌اند و



**پیتر شویف**، *خود نگاره*

www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**فرانک مور، صحنه، ۱۹۲۲**

بیانگر خشم و حساسیت او نسبت به این بیماری‌اند. صراحت نوشته‌ها و تصاویر دیوید ووینارویچ نیز به هیچ وجه کمتر از آن نبود. در خاطراتی که بوی بنزین می‌دهند [۳۰] که در ۱۹۹۲، همان سالی که در اثر این بیماری درگذشت، منتشر شد، می‌نویسد: « حفره‌ای خالی هستم در میان تمدنی پرتکاپو؛ لکه‌ای سیاه در هوا که آرام آرام، بی هیچ صدایی، ناپدید می‌شود. خود را مانند یک پنجره حس می‌کنم، شاید پنجره‌ای شکسته. »

توجه به ایدز در نقاشی‌های انتزاعی اوایل و اواسط دهه ۸۰ نیز، البته با وضوحی کمتر، قابل مشاهده است. در ۱۹۸۱ نمایشگاهی از نقاشی‌های راس بلکنر در گالری «مری بون» بر پا شد که در برخی از آنها مانند چمن در حال رشد [۳۱] (۱۹۸۲) تجریدهای وهم‌زای اپ آرت تکرار شده بود. دو سال بعد، فیلیپ تاف همین شیوه را در نقاشی‌هایی پیش گرفت که از کاغذهای کپی شده‌ای که روی بوم می‌چسباند تشکیل شده بودند. راه‌های مواج سیاه و سفید او در لحن [۳۲] (۱۹۸۳) به روشنی کارهای اولیهٔ بریجیت رایلی

**اشلی بیکرتون، هنر، ۱۹۸۷**

را تداعی می‌کردند. پیتر شویف هنرمند دیگری بود که آثارش به شدت یادآور ویکتور وازارلی بودند. راس بلکنر، ظهور ایدز در پایان قرن بیستم را به بازگشت طاعون قرون وسطی تشبیه کرد و با توجه به شرایط کلیِ اقتصادی و سیاسی این دوره در کنار این بیماری معتقد بود «امروزه کسانی که حدوداً در سن ۲۰ سالگی هستند، بیشتر به مرگ فکر می‌کنند». استفادهٔ این هنرمندان از اپ آت نیز به گونه‌ای با همین موضوع مربوط بود. اپ آرت، درست مانند آغاز پیدایشش در آخرین مراحل دوران مدرنیستی، هنوز به عنوان تحقق یافته‌ترین، غیرارجاعی‌ترین، خالی‌ترین و ناهنرترین هنر کل قرن ایستاده بود و به عنوان تجسمی از یأس مورد استفاده این هنرمندان قرار گرفت؛ یأسی که آنها با نقاشی کردن، به جای تسلیم شدن و رها کردن همه چیز، سعی در دورنموردن آن از خود داشتند و درنهایت قدرت این را یافتند تا به هر نحو کاری را انجام دهند که هنر همواره انجام داده بود: اندیشیدن، فراتر از زمان حاضر. کیفیت خاص نور در آثار

بلکنر، استفاده تاف از تزئینات به عنوان راهی برای دوری از یکنواختی و شبکه‌های پر انرژی شویف، که شاید همان دانه‌ها و لکه‌های پوستی حاصل از کپوسی سارکما[۳۳] باشند، هرکدام مدینه‌ای فاضله را به قلمرو واقعیت‌های زشت و سیاه باز می‌گرداند.

اشلی بیکرتون نیز در همین سبک و سیاق کار می‌کرد. سازه‌های شلوغ و جعبه مانند او که از بخش‌های انتزاعی، لوگوها، نمادها، حروف و چیزهایی از این دست پوشیده شده بودند، بر دیوار نصب می‌شدند. وی آنها را این چنین توصیف می‌کند: «تنها کاری که می‌کنم این است که هیکل فربهٔ هنر را که در حال مرگ است، پس می‌زنم و به جای آن نوعی شعر ناهنجار می‌سرایم»؛ اکنون فاصله زیادی از مدرنیسم گرفته‌ایم. نیروی مبهوت کنندهٔ مربع سیاه مالویچ در۱۹۱۳، تعادل پویا و ریتم حاصل از رنگ‌های اصلی در ترکیب‌بندی‌های نئوپلاستیسیستی موندریان قبل از جنگ جهانی دوم و حتی درگیری‌های کارو، کلی، استلا و اولیتسکی با تجرید در دهه۶۰ ، همه و همه، هنوز تا حدودی برپایه این عقیده استوار بودند که می‌توان هنر غیربازنمودی خلق نمود. اما با آغاز دهه۸۰ ، نقاشی، عملاً پست کانسپچوال شد. سبک التقاطی و طنز موجود درعنوان‌های آثارجاناتان لسکر، هنرمند آمریکایی، و ارائه‌های خوش ظاهر طرح‌هایی که متأثر از نیومن بودند در آثار آمریکایی دیگر، پیترهالی ، نشان داد که تاریخ انتزاع‌گرایی می‌تواند به عنوان ادبیات نقاشانه مورد استفاده قرار گیرد. فعالیت این هنرمندان، ادامه مسیر نسل قبل بود؛ یعنی ریشتر، الویه موست، که مثل همکاران قدیمی‌اش، بیورن و تورنی، انتزاع موجود در آثارش همیشه حالتی مفهومی داشت، و ریچارد آرچواگر که پاپ و مینیمالیسم را در آثار دهه۶۰ خود به هم پیوند داده بود. در این بین، سادگی هندسی و معمولا راست خط موست، هالی، میر وسمن ، جان آرملدر از سویس، هلمات فدرله و گروالد راکنشاب از استرالیا و عده‌ای دیگر، به «نئو–ژئو»[۳۴] معروف شد. همانطور که از پیشوند «نئو» برمی‌آید، این آخرین تجلی نقاشی انتزاعی، چیز تازه‌ای نبود و تنها، کپی و شبیه سازی جریان اصلی محسوب می‌شد. هالی، حوزه‌های بزرگ از رنگ‌های روشن وخطوط سیاه مرتبط کنندهٔ آنها در نقاشی‌هایش را میدان و مجرا نامید. مانند: میدان‌ها و مجاری سیاه و زرد[۳۵] (۱۹۸۵)، میدان سفید با مجرا[۳۶] (۱۹۸۶) و غیره. این سلول‌ها و رابطهای آنها، نشان از نظام‌های مبادله[۳۷] معاصر داشتند؛ چراکه فضای اجتماعی امروز، بیشتر از اینکه برآیندی از حریم‌های خصوصی و عمومی باشد، مجموعه‌ای از نقاط تلاقی در شبکه‌های ارتباطی است. هالی در آثارش بسیار متأثر از تئوری‌های ژان بودریار بود. نظریات بودریار دربارهٔ

رابرت گابر،
*سینک دوقلو*، ۱۹۸۴

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

واقعیت مفرط[۳۸]، جهانی را تشریح می‌کرد که درآن تصاویر، دیگر بر یک شیء حقیقی دلالت نداشتند، بلکه بیننده را به تصویری دیگر ارجاع می‌دادند و آن هم در زنجیره‌ای بی‌پایان به دیگری. در چنین جهانی، شبیه سازی نمود یک تجربهٔ واقعی نیست، بلکه خود، تنها واقعیتی است که می‌توان آرزویش را داشت. از دست رفتن آفرینندگی، به این معنی بود که هر چیزی کپی از روی چیز دیگری است و حال بدون وجود یک نسخه اصل، مفهوم کپی کردن دیگر بار منفی قبل را نداشت. رویکرد مایک بیدلو ، با تکرارهایی که از روی نقاشی‌های پیکاسو انجام می‌داد، کاملاً همسو با دنیایی بود که درآن تبلیغات از روی هم ربوده می‌شدند، قطعات موسیقی بارها و بارها یکدیگر را تکرار می‌کردند، فیلم‌ها از روی فیلم‌های دیگر و زندگی شخصیت‌ها ساخته می‌شدند و حضور غیرقابل کنترل و همه جایی تلویزیون، مرز بین حریم خصوصی و عمومی، بین واقعیت و فانتزی را از بین برده بود.

همانطور که گفته شد، واژه‌ای که برای توصیف تکرارهای هنرمندانی مانند تاف، بیدلو، شری لواین ، الین استورتوانت و جک گلد استین از تصاویر موجود، بیشتر استفاده می‌شد، «فراخورنمایی» بود. به عقیدهٔ توماس کرو، تاریخدان هنرآمریکایی، آن مجادله و کشمشکی که در تمام دوران مدرنیستی بر سر صلاحیت هنر وجود داشت، دیگر پایان پذیرفته بود و دقیقاً همین حقیقت، اینگونه تقلیدها را ممکن کرده بود: «این هنرمندان با محدود کردن محاکات هنری به حوزهٔ یک سری علائم موجود، تفاوتی که فرهنگ اقتصادی مدرن بین هنر و غیرهنر قائل شده است را به راحتی و با اطمینانی خاص می‌پذیرند.»

تئوری‌های پست مدرن که فرهنگ معاصر را با جلوه‌ها و سطوح مختلف نشان

می‌دادند، جذابیت خاصی در استرالیا داشتند؛ کشوری که کاملاً «غربی» محسوب می‌شد، اما از نظر جغرافیایی کاملا ایزوله بود و همین انزوا باعث شده بود که درک بسیاری از هنرمندان آن از هنر معاصر، بیشتر از طریق تصاویرمجلات باشد تا دیدن کارهای اصلی. ایمانتس تیلرز در چنین شرایطی کارکرد و نقاشی‌هایی به‌وجود آورد که حاصل کنار هم گذاشتن نقشمایه‌هایی از بازلیتس، کیفر و اشنابل و ترکیب آن با عناصری از هنر بومی آن منطقه بودند. علاوه برآن، نقاشی‌هایش به جای یک بوم بزرگ واحد، روی تعداد زیادی صفحات کوچک اجرا می‌شدند و درنتیجه بسته‌بندی و فرستادن آثار برای نمایشگاه‌های خارجی بسیار آسان‌تر بود. وی در اثری به نام بخشش مضاعف [۳۹] (۱۹۸۷) که برای اولین نمایشگاهش در نیویورک ساخته شده بود، به عنوان همان اقتباسی که اساس کار فراخورنمایان بود، از کاری از فیلیپ تاف، هراسی نداریم [۴۰] (۱۹۸۵)، اقتباس کرد که آن، خود، تصویری از مبارزه و امید بود که از یکی از مجموعه‌های دهه ۶۰ بارنت نیومن به نام

**رابرت گابر**، *بی‌عنوان*، ۱۹۹۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**پیتر هالی،**
*میدان سفید*
*با مجرا،*
۱۹۸۶

**هیام استینبک،** *مرتبط و متفاوت،*
۱۹۸۵

چه کسی از قرمز، زرد و آبی می‌ترسد ؟ گرفته شده بود و آن مجموعه نیز، بعد از زمزمه‌های شاعرانهٔ اکسپرسیونیسم انتزاعی، بازگشتی به سرراستیِ موندریان به حساب می‌آمد.

رابرت گابر در این زمان، اشاره کرد که «خصوصاً ایالات متحده از تصاویری اغواکننده تغذیه می‌کند» . سینک‌های گچی او درحالی‌که به اثر حاضرآمادهٔ معروف دوشان، چشمه ، ارجاع داشتند، مانند بقیه کارهایش، دست‌ساز بودند و چیدمان‌هایش، مانند برخی از آثار دوشان به گونه‌ای نامحسوس اروتیک بودند.

آثار جف کونز و هیام استینبک در کنار آثار گابر و بیکرتون، شیء ساخت‌هایی نئوکانسپچوالیستی محسوب می‌شدند. استینبک محصولات متنوعی را جمع آوری می‌کرد و آنها را در قفسه‌هایی که همه با پلاستیک پوشیده شده بودند، نمایش می‌داد وبا اینکه اشیایی که کنار هم می‌آمدند، اغلب بسیار متفاوت بودند، اما رنگ، جنس، بافت و شکلشان باعث می‌شد که کل مجموعه یکپارچه به نظرآید؛ درست مانند سبک خاص زندگی هر فرد که با انتخاب‌هایش از میان تنوع گسترده‌ای از محصولات تولید انبوه، شکل می‌گیرد. قفسه‌های استینبک با عناوینی چون شگرف و هنوز خنثی [۴۱] (۱۹۸۴) و یا مرتبط و متفاوت [۴۲] (۱۹۸۵) به ما می‌قبولانند که علیرغم مصرف همگانی از کالاهایی مشترک، طریقهٔ استفادهٔ هرکدام از ما کاملا متفاوت خواهد بود. علاقه کونز به پذیرش محصولات تجاری به عنوان هنر، ساخت آثارش توسط کارگران ماهر و تمرکز وی بر مضامین نه چندان خوش‌نام (مخصوصاً خودش) او را برای بعضی‌ها جانشینی برای وارهول معرفی می‌کند. در سال۸۰ نمایش انواع جاروبرقی‌هایی را آغازکرد که به صورت عمودی در قاب‌های پلکسی گلس شفافی قرارگرفته بودند که لامپ‌های فلورسنت در آنها روشن بود و ادای دین دیگری به دوشان به نظر می‌آمد. از طرفی، تجلیلی که دوشان همواره از سیستم لوله کشی آمریکا به عنوان تنها اثر هنری بزرگ کشور در عصر جدید می‌کرد، در لوله‌های بلند و انعطاف‌پذیر، فرم‌های سخت عمودی و کشمکش موجود بین کثیفی و خلوص بکر و دست نخوردهٔ موجود در آثارش تکرار شده بود. در اواسط دهه۸۰ با ساخت نمونه‌های فولادی از خرگوش‌های بادی پلاستیکی و بطری‌های بوربون به شکل قطار، باردیگر فاصله بین سودمندی اشیاء مصنوع معمولی و ارزش هنری را تصریح کرد. این بطری‌ها تنها تا زمانی‌که دربسته باشند و محتوی درونشان دست نخورده باقی بماند، هنر تلقی می‌شوند. توپی متوازن در مخزن [۴۳] (۱۹۸۵) را می‌توان نمونه کوچکی از مجاهدت هنر در راه کمال دانست. یک محفظه شیشه‌ای و کاملا دربسته

www.fabarsanat.info پیشکش به تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**جف کونز**، *توپی متوازن در مخزن*، ۱۹۸۵

**مارتین کیپنبرگر،**
*با همهٔ نیت پاکم نمی‌توانم هیچ صلیبی پیدا کنم*، ۱۹۸۴

که برروی پایه‌ای فلزی قرارگرفته، توپ بسکتبالی را در خود دارد که در اثر تعادل بین وزن توپ و چگالی محلول نمک درون محفظه، دقیقاً در مرکز محفظه ایستاده است. دقت کنید که توپ به هیچ ریسمان یا چیز دیگری متصل نیست و گویی همانطور که در حال جنگیدن با جاذبه و اوج گرفتن به سمت حلقه بوده، معلق مانده است.

این نگرش همان چیزی بود که ولفگانگ ماکس فاست، منتقد آلمانی، آن را «دوگانگی در اعتقاد باور نکردنی به هنر» می‌نامید. همین دوگانگی در آثار برخی از هنرمندان کلنی از نسل بعد از کیفر هم آشکار بود. آلبرت و مارکوس اولن ، ورنر بوتنر، گئورک هرولد ، مارتین کیپنبرگر ، والتر دان و گئورگ جیری دکوپیل به این نسل متعلقند. بسیاری از آنها از شاگردان پولکه و ایمندورف بودند و هنرمند موقعیت‌گرای دانمارکی، اسگر جورن، تأثیر مهمی بر آنها داشت. دکوپیل، که سبک خود را در هر سری از آثارش تغییر می‌داد، به همراه دان و پیتربوملز از اعضاء گروه نئواکسپرسیونیستی « آزادی مولهایم »[۴۴] بود؛ آلبرت اولن و کیپنبرگر از اکسپرسیونیسم رایج برای زیر سؤال بردن تفکراتی سنتی و قراردادی که به نظرمی‌آمد دوباره راه خود را باز کرده باشند، استفاده می‌کردند. اشکال زاویه دار کیپنبرگر در با همهٔ نیت پاکم، نمی‌توانم هیچ صلیبی پیدا کنم [۴۵] (۱۹۸۴)،

**رزمری تراکل**، *می‌اندیشم پس هستم*، ۱۹۸۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**سیگمار پولکه**، *از مقامات بالا دستور رسید: گوشه سمت راست بالا را سیاه کن!*، ۱۹۶۹

کاترینا فریچ، *ضیافت*، ۱۹۸۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مطالعه اولن از قرمز، زرد وآبی که پرتوهٔ هیتلر [۴۶] (۱۹۸۵) نام گرفت، یا تقلیدهای او از تصویرپردازی کیفر، همه و همه، نوعی بدبینی نسبت به اصلاحات سرکوبگر تفکر لیبرال را به نمایش می‌گذاشتند. مجسمه‌های هرولد مانند اشیائی به نظر می‌آمدند که خیلی فوری و بی‌دقت ساخته شده باشند، گرچه چوب‌ها ومقواهای بی کیفیت موجود در سازه‌هایش و نام‌های موجز و پرایهامشان، ردپایی از پولکه و بویز نیز در خود داشت.

برخی از اشیاء مجسمه مانند رزمری تراکل فضایی نزدیک به آثار هرولد داشتند و علاوه بر آن، نوعی احساس برانگیزی ناشیانه هم درآنها دیده می‌شد. وی مجموعه بزرگی نیز از تابلوهای بافته شده و تکه‌های لباس داشت؛ همینطور پلوورها و کلاه‌هایی که نقش‌های ریزی از جنس پشم، مانند چکش، داس، صلیب و علامت‌های مختلف یا عبارت «آلمان غربی» بر روی آنها دیده می‌شد یا سطوح تک رنگ وسیعی را ایجاد می‌کرد. در نقاشی پشمی دیگری با نام می‌اندیشم، پس هستم [۴۷] (۱۹۸۸) این عبارت معروف دکارت را بر روی سطحی تقریباً سفید آورد؛ این اثر علاوه بر آنکه نوعی قدرت‌نمایی پست فمینیستی از سوی جنس مؤنث بود، حوزهٔ سیاه رنگ، در گوشه

**لوییز لالر، چه**
*تعداد عکس،*
۱۹۸۹

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**کاندیدا هوفر،**
*موزهٔ تاریخ طبیعی، لندن II،*
۱۹۹۰

**جف وال**، *طغیان*، ۱۹۸۹

www.tabarestan.info

سمت راست پایین آن، اثری از پولکه با نام از مقامات بالا دستور رسید: گوشه سمت راست بالا را سیاه کن[۴۸] (۱۹۶۹) را به یاد می‌آورد. کاترینا فریچ هنرمندی بود که مجسمه‌های اولیه‌اش حیرت و جنجال زیادی برانگیخت. فیل[۴۹] (۱۹۸۷) مدل پلاستیکی سبزرنگی در اندازهٔ طبیعی بود که آن را از روی نمونه‌ای در موزه تاریخ طبیعی بُن قالب زده و روی پایهٔ بیضی شکل بلندی نشانده بود. علاقه فریچ به کپی کردن، بیش از همه در ضیافت[۵۰] (۱۹۸۸) خود را نشان می‌دهد. فیگورهای تکثیرشده‌ای که دو طرف یک میز طویل نشسته‌اند و دست‌های عین همشان را بر روی رومیزی که طرحی ماشینی دارد گذاشته‌اند، بیانگر ترس جامعه از پیشرفت تکنولوژی هستند.

همچنین، دهه۸۰ شاهد ظهور گروه قدرتمندی از عکاسان هنری در آلمان بود، از جمله توماس روف ، توماس استروث ،آندریاس گرسکی و کاندیدا هوفر که همهٔ آنها از شاگردان برند و هیلا بخر بودند. روف، پرتره‌های بزرگی از فعالان عالم هنر معاصر خود به‌وجود می‌آورد و با همین رویکرد گونه شناسانه، آسمان شب را به تصویر کشید. استروث مناظر شهری سیاه و سفیدی را ثبت نمود که نکته کلیدی‌شان این بود که خالی از سکنه بودند و همچنین با مطالعه موزه‌های هنر بزرگ جهان، مردمی را که در

حال مشاهده آثارهنری بودند را زیر ذره بین قرار داد؛ هوفر از عکاسی به عنوان ابزاری برای نمایش ارزش‌های نهفته در مراکز فرهنگی و آموزشی استفاده کرد، درحالی‌که صحنه‌های وسیع گرسکی که اغلب از بالا گرفته می‌شدند، را به عنوان نقاشی هم می‌توان نگریست. مانند کارخانه الکترونیک در کارلسروهه [۵۱] (۱۹۹۱) و بازار بورس در توکیو [۵۲] (۱۹۹۰). هنرمند کانادایی، جف وال به‌شکلی آگاهانه استفاده خود از سنت‌های عکاسی را در تصاویر بزرگ و شفافی‌که با تکنیک سیباکروم روی جعبه‌های نور می‌کشید، به نمایش گذاشت. وال که در اواخر دهه ۶۰ در جریان کانسپچوالیسم شرکت داشت برخی از آثار دهه۸۰ خود مانند طغیان [۵۳] (۱۹۸۸) که شرایط سخت کار در کارگاهی کوچک را تصویرکرده بود، را نیز در همان حال و هوای انتقادی ساخت؛ با این هدف که بیننده را نسبت به پندارهای قالبی و کلیشه‌ای که بر آنها تکیه می‌کند و تصورات فرهنگی که خوانش این تصاویر برایش ایجاد می‌کند آگاه نماید.

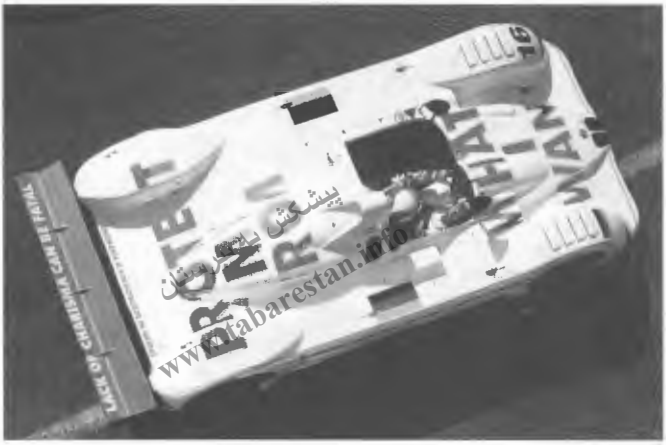
فمینسیم دهه۷۰، در شرایط تغییریافته دهه بعد درآثار شری لواین، سیندی شرمن ، لوییس لالر ، باربارا کروگر و جنی هولزر ظاهر شد، در حالی‌که نگاه انتقادی‌اش متوجه مصرف‌گرایی بود. لواین با قدرت نگاه مردانه و جسارت وحس تملک آن

آندریاس گرسکی، توکیو، ۱۹۹۰

**شری لوین**، *بی‌عنوان* (از پیِ والکر ایوانز ۱۹۳۶)، ۱۹۸۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**سیندی شرمن**، عکس صحنه *بی‌عنوان*، ۱۹۷۷




**جنی هولزر،**
مرا از آنچه می‌خواهم حفظ کن
۱۹۹۹

پیشکش تبرستان
www.tabarestan.info

درگیرشد. وی کارهایی از کاندینسکی، فاینینگر و دیگران را کپی کرده و به عنوان کار خودش ارائه نمود (واقعاً هم کار خود او بودند) و با این کار نشان داد که پرسش دربارهٔ «آفرینندگی»، بلافاصله این سؤال را در پی دارد که اصلاً چه کسی حق ابتکار دارد. این نکته احتمالا در سری عکس‌های او، «از پی»[۵۴] واکر اونز و ادوارد وستون، واضح‌تر است. این مجموعه، عکس‌هایی از روی تصاویر دو تن از پیشگامان عکاسی آمریکاست که کرگ اونز، منتقد آمریکایی، دربارهٔ آن می‌گوید: «آیا وی به راحتی آفرینندگی را در فرهنگ اشباع شده از تصویر امروز، بی ارزش می‌کند یا اینکه رد حق تألیف از سوی او، نه به معنی رد نقش خالق به عنوان «پدر» اثر، بلکه رد حقوق قانونی اوست؟»

لالر با روحیه‌ای شبیه به آشر و برودترس، راه‌هایی که هنر از طریقشان در نظام مبادله و نمایش به ارزش دست می‌یابد را مجدداً آزمود. برای مثال چه تعداد عکس[۵۵] (۱۹۸۹) با انعکاس یکی از نقاشی‌های فرانک استلا روی کف جلاخوردهٔ گالری نشان می‌دهد که اثر و زمینه آن تا چه حد به هم وابسته و جدانشدنی اند. کروگر در «عکس/متن»های خود، پیام‌هایی صریح را با حروف چاپی سفید در زمینه قرمز می‌آورد و آن را بر عکس‌هایی سیاه و سفید می‌نشاند: نگاه خیره‌ات به یک طرف صورتم می‌خورد[۵۶] (۱۹۸۱)، سکوت من موجب آسایش توست[۵۷] (۱۹۸۱) و بیانیه‌های دیگری با همین لحن که مناسبات قدرت درفرهنگ مصرف‌گرای ما را زیر سؤال بردند.

**ریچارد سرا،**
*کمان خمیده*، ۱۹۸۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

عکس فیلم بدون‌عنوان شرمن در اواخر دهه ۷۰ و اوایل ۸۰، مانند بسیاری از کارهای بعدی او، خودنگاره هستند که در آنها بارها وبارها در موقعیت‌های مختلف و شکل‌های متفاوت ظاهر می‌شود و انسجام سبک شناسانه‌ای که در هرکدام از این عکس‌های سیاه و سفید، مورد مطالعه قرار گرفته، آنها را شبیه به عکس صحنه می‌کند؛ با مشاهدهٔ آنها به راحتی می‌توان برایشان یک پیرنگ سینمایی، با شخصیت پردازی و خط داستانی تجسم نمود. فریبِ بیننده درمورد هویت شرمن، در هرکدام از عکس‌های این مجموعه که از او فردی کاملاً متفاوت ساخته، تکرار می‌شود. بعد از عکس‌های سینمایی و مجموعه دیگری که در ژست‌های فریبنده ژورنالی ظاهرشد، کارهای او به گونه‌ای تیره‌تر شدند و بیشتر، هیکل‌های وحشت‌انگیز، غذاهای گندیده و مضمون فساد را در رنگ‌های پرمایه تصویر می‌کردند. وی در این مجموعه که خود به آنها «عکس‌های تهوع‌آور» می‌گفت، این پرسش را مطرح نمود که آیا می‌توان عکسی گرفت که بر کشش و گیرایی رسانه غلبه کند و

قابل آویختن نباشد. پاسخ، قطعاً منفی بود؛ چرا که موضوع هرچه باشد، این مجذوبیت ما نسبت به ماهیت فریبنده عکاسی است که همیشه پیروز می‌شود. در ادامه شخصیت‌هایی که برای خود انتخاب می‌کرد را از نقاشی‌های اساتید قدیمی می‌گرفت. در اینجا هم به اندازهٔ مجموعه‌های قبل، قصد وی این نبود که تبدیل به این شخصیت‌ها شود؛ بلکه بیشتر خود را پنهان می‌کرد و به شیوه‌ای که یادآور وارهول بود، در آنها محو می‌شد.

بدیهیات [۵۸] هولزر، جملات کوتاهی بودند که با تأثیری قوی اما معنایی دوپهلو، در باجه‌های تلفن چسبانده می‌شدند، روی تی‌شرت‌ها چاپ می‌شدند و مانند آن: مرا از آنچه می‌خواهم حفظ کن ، فقدان جادو می‌تواند کشنده باشد . درادامه این دهه، وی کارهایش را به مکان‌های عمومی که از نظر رسمی تایید شده‌تر بودند منتقل نمود و آثارش را بر تابلوهای پرنور تبلیغاتی، در محل‌هایی مانند میدان تایمز یا میدان پیکادلی قرار داد. گرچه آثارش، با تأثیرگذاری قابل توجهی در گالری‌های مختلف به نمایش در آمده است، (مهمترین آنها موزه گوگنهایم نیویورک در۱۹۸۹ و

**تونی کرگ**، *سنگ‌های نو- نواهای نیوتون*، ۱۹۷۸

سال بعد، ونیز بود که در آنجا به عنوان تنها زن به نمایندگی از ایالات متحده شرکت داشت) اما این عرصه‌های عمومی بودند که آثارش در آنها بیشترین تأثیر را داشتند.

کریستف وودیسکو ، هنرمند لهستانی، قدرت و سمبولیسم موجود در ساختمان‌های عمومی و بناهای یادبود را در کار خود وارد کرد. وی با استفاده از پروژکتور، تصاویری با معانی پر کنایه را بر نمای ساختمان‌ها می‌انداخت؛ مثلا موشک‌های شوروی و ایالات متحده بر فراز طاق «یاد بود سربازان و دریا نوردان» در بروکلین (۱۹۸۴)، صلیب کوچکی بر سنتوری ساختمان سفارت آفریقای جنوبی در میدان ترافالگار، لندن (۱۹۸۷) و دست رونالد ریگان در حال سوگند خوردن در زمان مبارزات انتخاباتی سال ۸۴ بر ساختمان AT&T نیویورک. این نمایش‌ها نیز با اینکه مانند کارهای هولزر موقتی بودند، بدون اینکه افراطی به نظر آیند، تا حدودی جو را برمی‌انگیختند.

«پابلیک آرت» در دهه ۸۰ به میزان قابل توجهی از نقطه آغازینش در دهه ۷۰، فاصله گرفته بود. همانطور که این حوزه به تدریج جزئی از شکوفایی توسعه و عمران می‌شد، در ایالات متحده و اروپا آژانس‌هایی تأسیس شدند که به طور تخصصی به این موضوع می‌پرداختند و زمانی‌که یک پروژه ساختمانی نیاز به گنجاندن یک اثر هنری پیدا می‌کرد، چنین مراکزی، بر انتخاب و سفارش کار به یک هنرمند مناسب نظارت می‌کردند. در مناطق بسیاری، طرح « درصد هنر» اجرا شد که به موجب آن یک درصد از سرمایه کلی هر برنامه عمرانی باید کنار گذاشته می‌شد تا برای هنر هزینه شود؛ در حالتی

**ریچارد دیکن**، *هنر برای دیگران*، شمارهٔ ۱۰، ۱۹۸۴

www.tabarestan.info تبرستان

**رینهارد موکا، مسأله پیش‌زمینه و پس‌زمینه در معماری باروک، ۱۹۸۵**

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

دیگر، فردی مانند سر استوارت لیپتون، که عامل برنامه‌های عمرانی و مسئول مرکز برادگیت لندن بود، به عنوان یک مجموعه‌دار می‌توانست تصمیم بگیرد که یکی از کارهای موجود در مجموعه‌اش را در محوطه قرار دهد. ریچارد سرا که تکیه گاه [۵۹] او (۱۹۸۷) در یکی از ورودی‌های این مرکز واقع شده است، سال‌ها بود که مجسمه‌هایی را برای یک محوطه خاص می‌ساخت؛ به این معنی که مجسمه هر چه که بود، هر جا که قرار می‌گرفت و تأثیرش را از هر طریقی که ایجاد می‌کرد، همه به نحوی تفکیک ناپذیر به هم پیوسته بودند. جا به جا کردن آنها، حتی برای یک مسافت کوتاه، باعث می‌شد که دیگر نه مجسمه، آن مجسمهٔ قبل باشد و نه محوطه ، محوطهٔ قبل.

تنشی که هنوز بین هنر و مخاطبین عام آن وجود داشت، در جنجال‌هایی که بر سر کمان خمیده [۶۰]، اثر سرا، رخ داد و سرنوشتی که درنهایت بدان دچار شد، کاملاً خود را نشان داد. این اثر، که در راستای برنامهٔ «هنر در معماریِ ایالات متحده» در ۱۹۸۱ برای فدرال پلازای نیویورک سفارش داده شد، مجسمه‌ای فولادی بود، بسیار بلندتر از قد انسان، که با گذشتن از وسط میدان، دید و مسیر عابران پیاده را شدیداً مختل می‌کرد. در سال ۱۹۸۵، اعتراضات افرادی که در ساختمان‌های اطراف کار می‌کردند به حدی رسید که همان دستگاه دولتی که آن را سفارش داده بود، دستور برداشتنش را داد. پرونده به

دادگاه کشیده شد و سرا که برداشتن آن را به معنی فسخ قرارداد می‌دانست، مدعی بود که استقرار دوبارهٔ آن در مکانی پیشنهادی در یک طرف میدان، هیچ فایده‌ای نخواهد داشت، چرا که اثر برای همان محل طراحی شده بود و هرگونه اصلاح یا تغییر، عملاً کار را خراب می‌کرد. حتی کسانی که در حمایت از این اثر سخن می‌گفتند نیز فاصلهٔ چندانی از برداشت سنتی در رابطه با تعهد هنرمند نداشتند. به بیان دیگر تلقی آنها از تجارب هنری و هنرمند، دقیقاً همانی بود که کارهایی مانند همین اثر سرا، در طول دهه‌های اخیر سعی در تضعیف آن داشتند. سرانجام، اثر در ۱۹۸۹ از محل برداشته شد.

با اینکه جنبه‌هایی از «پابلیک آرت» بر جدایی بین فرهنگ گالری و مزایای حاصل از رهایی از آن اصرار داشت، اما هنرمندان بسیار زیادی هم بودند که تجاربشان گالری را به مکان‌های عمومی پیوند می‌زد. پروژه‌های متولیان موزه‌ها نیز این موضوع را مورد توجه قرار داد. در ۱۹۸۶ جان هت، هنرمند بلژیکی، پروژه‌ای را با نام اتاق دوستان [۶۱] در مقیاس بزرگ ترتیب داد که هم خصوصی و هم عمومی محسوب می‌شد. به این ترتیب که بیش از ۴۰ خانوار، هر کدام بخش‌هایی از خانه‌های خود را در طول مدت این نمایشگاه در اختیار یک هنرمند قرار دادند. بنابراین بیننده می‌بایست با در دست داشتن نقشه‌ای از موقعیت بخش‌ها چند روز را صرف گشتن دور شهر می‌کرد و زنگ خانه‌ها را به صدا در می‌آورد تا از این نمایش به طور کامل دیدن کند.

برخلاف ابعاد گستردهٔ این نمایش، هیچ هنرمندی از بریتانیا دعوت نشده بود؛ توجیه هت این بود که هنرمندان بریتانیایی بیشتر از اینکه نسبت به مطالعهٔ فضا و ویژگی موقتی بودن علاقه نشان دهند، درگیر ساخت اشیاء هستند. هنرمندانی که وی از آنها حرف می‌زد گروهی از مجسمه سازانی بودند که اغلبشان در فاصله اواسط تا اواخر دهه۷۰ از کالج سلطنتی هنر بیرون آمده بودند: ریچارد دیکن ، تونی کرگ ، آنتونی گرملی، بیل وودرو ، شیرازه هوشیاری ، آنیش کاپور ، آلیسون ویلدینگ و ریچارد ونورث . مجسمه‌های دیکن از چوب‌های روکشدار، فلزات به هم پرچ شده، لاستیک و پلاستیک ، اشاراتی به فرم‌های بیومورفیک و ماشینی را، باهم، درخود داشت؛ همانطور که در مجموعهٔ هنر برای دیگران ، که مجموعه‌ای طولانی از اشیاء روزمرهٔ کوچک بود، دیده می‌شود. مجسمه‌های گرملی که اغلب از روی بدن خودش قالب گرفته می‌شدند، رابطه فیگور و ابعاد آن را با فضای اطرافش بررسی می‌کردند؛ کرگ و وودرو، هر دو از مصالح دورریختنی استفاده می‌کردند. وودرو روکش وسایل بادوام را با بریدن و تا زدن

به شکل‌های جدیدی درمی‌آورد که از جذابیت، هیجان، خطر و رابطهٔ همه اینها با رسانه سخن می‌گفتند. مثلاً در ماشین را به شکل اسلحه یا میکروفون درمی‌آورد، صندلی یک سه چرخهٔ کوچک را به مخزن تبدیل می‌کرد یا از دیوارهٔ یک وان دوقلو گیتار می‌ساخت. کرگ در آغاز دهه ۸۰، چیزهای به‌دردنخور چوبی یا پلاستیکی را جمع کرده، ترکیباتی از آنها بر روی زمین می‌ساخت. نمونه مثال زدنی این رویکرد کرگ و موقعیت او در سنت مجسمه سازی، اثری با نام سنگ‌های نو_نواهای نیوتون (New stones-Newton's tones)[۶۲] (۱۹۷۸) است؛ ردیف مستطیل شکلی از قطعات پلاستیکی به شیوهٔ لانگ که طوری درجه بندی شده بودند که یک طیف رنگ را به‌وجود می‌آوردند.

در آلمان، راینهارد موکا و میوزر نیز تفاله‌های صنعتی را بازیافت می‌کردند. میوزر در ترکیب بندی‌هایی که از تیر و ورق می‌ساخت، از همه چیز با همان شکل اصلی‌اش استفاده می‌کرد و آنها را به همان رنگ اولیه باقی می‌گذاشت. عناوین آنها هم، نشانی از عملکردهای قبلی و شکل اولیه‌شان را در خود داشت. مانند ایستگاه متروی اور کمپف و کراپ[۶۳] (هردو۱۹۸۷) مجسمه‌های موکا، بر ساختمان‌های درحال ساخت، کارخانه فولاد و راه آهن نزدیک خانه‌اش در دوسلدورف متمرکز بود. کار بزرگی که برای مرکز ژرژ پمپیدو ساخته شد، با نام مسأله پیش‌زمینه و پس‌زمینه در معماری باروک[۶۴] (۱۹۸۵) از وسایل خود موزه هم بهره برده بود. کارهای دیگری از او از اشیائی تشکیل می‌شد که آنها را از مکان‌هایی مختلف پیدا می‌کرد؛ بخصوص درهای قدیمی با ابزارزنی‌های دقیق دستی. هنر موکا با خاستگاهش پیوند دارد و خودنگارانه است و اغلب برای ادامهٔ گذشته، از عناصر به جامانده از فعالیت‌های قبلی استفاده می‌کند: شخصی است؛ اجتماعی است و هنری.

1- The triumph of line III, Monument with burned bones

2- The fourteen stations

3- Water bearer

4- Neve wilde

جنبشی در نقاشی پیکر نما که از اواخر دهه ۷۰ در آلمان پدید آمد.

5- Eagle

6- Scored Earth

7- Rumplestiltskin

۸ - دیونیزی به دینسیوس اشاره دارد، خدای یونانیِ مستی و جنسیت

۹- New Objectivity: نامی که به آثار بکمان، دیکس و گرس داده شد تا از اکسپرسیونیسم متمایز شوند. آنها کژنمایی‌های افراطی در کار اکسپرسیونیست‌های پیش از جنگ اول جهانی را نمی‌پذیرفتند. طراحت، ویژه‌کاری و موضوعات طنزآمیز و گاه گرتسک از مشخصات «عینیت جدید» به شمار می‌آید. (دایرة المعارف هنر- پاکباز)

10- café Deutschland

11- Nachtmantel

12- Vita

13- Portrait of God

14- appropriation

15- The trucks bring things

16- How to use words as a powerful aphrodisiac

17- Thermal Station, No.1

18- day of the locust

19- ss Amsterdam in front of Rotterdam

20- The studio

21- Christchurch spital fields, morning

کراسیت چرچ اسپیتالفیلدز نام کلیسایی در لندن

22- In bed in Venice

23- K.O.S (kids of survival)

24- SAMO

25- Discography two

26- Pop shop

27- Act-up

28- Gran Fury

29- Arena

30- Memories That smell like gasoline

31- Growing grass

32- overtone

۳۳- Kaposi's sarcoma: تومری که باعث ایجاد دانه‌ها یا لکه‌های قرمز، یا سیاه رنگ برروی پوست می‌شود. این بیماری یکی از آغازگران ایدز در دهه ۸۰ بود.

34- Neo-geo

35- Yello and black cells and conduit

36- white cell with conduit

37- system of exchange

اشاره به مفهوم exchange (مبادله) در مباحث بودریار که در کتاب او با نام «مبادله نمادین و مرگ» (۱۹۷۶) مطرح شد.

38- hyper reality

39- Double covenant

40- we are not afraid

41- Dramatic yet neutral

42-Related and different

43- one ball total equilibrium tank

۴۴ - Mulheimer freiheit : مولهایم نام شهری در آلمان

45- with the best intention I can't find a swastika.

46- portrait of A.Hitler

47- cogito ergo sum

48- Higher powers commanded: paint the upper right corner black!

49- Elephant

50-Tischgesellschaft

51- Karlsruhe

52- Tokyo

53- Outburst

54- After Walker Evans

55- How many pictures

56- your gaze hits the side of my face

57- Your Comfort is my Silence

58- Truisms

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

59- Fulcrum

60- Tilted arc

61- Chambers d'amis

62- Metro station overkampf

63- krupp

64- Figure-ground problem in barogre architecture

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**هانس هاکه**، آزادی دیگر ارزشی ندارد، ۱۹۹۰

## فصل پنجم

# تحلیل و جذب

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

اندی وارهول که حضورش برای ربع قرن بسیار تأثیرگذار بود، در آغاز سال ۱۹۸۷ درگذشت. ترور وی توسط والری سولاناس، دقیقاً یک روز بعد از قتل بابی کندی در سال ۱۹۶۸ ناموفق مانده بود و عکس ریچارد اودن از او، با گلوله‌هایی که در بدنش بود، از وی چهره‌ای تسخیرناپذیر ساخت. به عقیدهٔ پیتر شیدال، منتقد آمریکایی، «سوء قصد به او نیز درست در همان زمانی بود که می‌بایست». نقاشی‌های او از قوطی‌های سوپ کمپبل، که روی هم ۳۲ تابلو می‌شد و همه توسط گالری ایروینگ بلوم لس آنجلس خریداری و حفاظت شده و اولین نمایش او را تشکیل داده بود، درست دو روز پیش از مرگش تحت امانت دائمی نشنال گالری در واشنگتن DC درآمد. لیزا لیبمان، منتقد آمریکایی، شنیدن اخبار مرگ او را اینگونه شرح می‌دهد: «صبح روز یکشنبه ۲۲ فوریه با شنیدن خبر درگذشت وارهول، به طرف پنجره دویدم؛ منتظر شنیدن هیاهویی تکان دهنده از شهر و مواجهه با یک تغییر بزرگ بودم. تغییر چه چیز، نمی‌دانم. شاید ظاهر ساختمان‌های مقابلم، شاید هوا، یا شاید ظاهر همه چیز، خلاصه یک تغییر بزرگ. به نظر می‌آمد که ضربهٔ چنین فقدان بزرگی، خود به خود بر واقعیت ثبت خواهد شد». با این وجود، ضربهٔ حاصل از مرگ او قوی‌تر از تأثیر حیرت آور ظهورش نبود. همانطور که لری بل نیز دربارهٔ اولین برخوردش با آثار وارهول در سال ۱۹۶۳ می‌گوید: «وارهول به طور پیروزمندانه‌ای توانسته است دست هنرمند را از هنر دور کند. وی هیچ گاه سعی نکرده تا از دل هنر، علم بیرون کشد، کاری که سورا کرد. بلکه هنری ضد علم، ضدزیباشناسی و ضد هنرمندانه آفرید که به کلی عاری از تمام ملاحظاتی بود که تاکنون آنها را لازم می‌پنداشتیم. وی نگرشی فوق عالمانه اتخاذ و آن را به هنر تبدیل کرد و نقاشی را به بیان خستگی مفرط از آنچه ما به زیباشناسی می‌شناسیم بدل نمود... حاصل، کامل بود، نقاشی بود و از همه مهمتر، هنر بود. مهم نیست در نهایت چگونه قضاوت شود، اما تغییرات با اهمیتی که

جودیت بری، پژواک، ۱۹۸۶

کار او در نظر هنرمندان دیگر ایجاد کرده است را هیچ چیز نمی‌تواند از آن جدا کند».

دو سال بعد از مرگ وارهول در ۱۹۸۹، موزهٔ هنر معاصر لس آنجلس نمایشگاهی را با عنوان جنگل علائم [۱] (که نام آن از بخشی از شعر بودلر، نامه‌ها،گرفته شده بود) ترتیب داد و بسیاری از نئوکانسپچوالیست‌های آمریکایی را گرد هم آورد؛ مانند کونز، استینبک ، لالر، لواین، شرمن، جودیت بری و باربارا بلوم . بری، در اثری با نام پژواک [۲] (۱۹۸۶) شکاف بین نویدهای رهایی بخش معماری مدرن و تأثیر غیرانسانی آن همه شیشه و آهن در طراحی شهری معاصر را مورد مطالعه قرار داد؛ بلوم چیدمانی با نام سلطنت نارسیسم [۳] (۸۹-۱۹۸۸) ترتیب داده بود، فضای داخلیِ تصنعی به شیوهٔ نئوکلاسیک که همهٔ پیکره‌ها، نیم تنه‌ها، نقش برجسته‌ها و جزئیات تزئینی و اشیائی که درون ویترین گذاشته شده بودند، تصویری از خود او را ارائه می‌کردند. عنوانی که مری جین جاکوب به جای جنگل علائم به کار برد، هنر در عصر ریگان بود. اما همانطور که جرمی گیلبرت رلف ، نقاش و منتقد ، در یک سخنرانی در زمان نمایشگاه خاطر نشان کرد، عنوان بهتر هنر در عصر اندی بود. تنها چهرهٔ اروپایی که در این دوره در مقامی همتراز با وارهول قرار داشت، یزف بویز بود که او نیز یک سال پیش از وارهول درگذشته بود. مرگ این دو نفر با چرخش توجهات و شیفتگی نسبت به تجارب و آموزه‌های ربع قرن گذشته ، مقارن شد. محبوبیت چیدمان، پختگیِ ویدئو آرت، سیاست‌های متحول شدهٔ پابلیک آرت و حضور

پخش به تبرستان
www.tabarestan.info

کماکان کارهایی که منحصراً به موضوعات اجتماعی نظیر سرکوب، نژادپرستی و سکس می‌پرداختند، هرکدام به تنهایی برخی از اصلی‌ترین نمایشگاه‌های بعد از این را تشکیل دادند.

داکومنتای هشتم در۱۹۸۷، اوج آن تمرین خلاقانهٔ پست مدرنی بود که اکنون دیگر به همه چیز تعمیم یافته و در پی طرح مشابهت‌هایی بین فرم‌های مختلف بود. اثر بزرگی از بویز در فضای مرکزی موزه، خبر از چیزی می‌داد که قرار بود اتفاق افتد. موضوع این داکومنتا، هنر و طراحی بود و طراحان و معمارانِ نیز درکنارِ هنرمندان در نمایش گنجانده شده بودند. حضور اتور سوتساس ، جسپر موریسن ، پائلو دیگانلو، هانس هولین ، شرکت هاس راکر (لوریدز اورتنر)، گانتر زامپ کلپ ، مانفرد اورتنر و آراتا ایسوزاکی و دیگران، گویای این حقیقت بود که بسیاری از این شاخه‌های مختلف به هم رسیده بودند. در بین آثاری که به نمایش درآمد، طرح ورودیِ سیاوش ارمجانی معمار و هنرمند ایرانی‌الاصل، شامل یک پل عابر پیاده می‌شد که برای نصب در باغ مجسمهٔ اطراف مرکز هنر والکر در مینئوپولیس در نظر گرفته شده بود؛ کار توماس شوت از آلمان، غرفه‌ای شامل سرویس بهداشتی و محل فروش نوشیدنی و خوراکی بود؛ و انجی لیچا هنرمند

www.tabarestan.info تبرستان

**باربارا بلوم**، *سلطنت نارسیسم*، ۸۹-۱۹۸۸

**سیلوی فلوری**، زهر، ۱۹۹۲

کرسیکایی، یکی از آخرین مدل‌های مرسدس بنز را روی یک پایهٔ چرخان نمایش داد.

ترکیب‌بندی‌های لیچا از تولیدات مختلف (از هواپیمای کنکورد گرفته تا رادیو-ضبط) یک نمونه از هنری هستند که در آن، خودِ عمل نمایش دغدغهٔ اصلی است ؛ نه به خاطر اینکه کالاها را به عنوان اشیاء هنری از حضورشان در زندگی روزمره جدا می‌کند، بلکه به این علت که آنها را دوباره تولید می‌کند. زمانی‌که وارهول در۱۹۶۴ جعبه‌های سوپ کمپبل و بریلو را نمایش داد، همه از پیش پاافتادگی حیرت انگیز این کپی‌های دقیق و هنری متعجب شدند. او از جعبه‌های چوبی یا در واقع مجسمه‌های مینیمالی استفاده کرد که برای اینکه شبیه جعبه‌های واقعی به نظر آیند، برچسب‌هایی با چاپ سیلک اسکرین رویشان چسبانده شده بود. اما لیچا جعبه‌های واقعی را نمایش داد. به همین شکل سیلوی فلوری هنرمند سویسی، در اثری به نام زهر [۴] (۱۹۹۲) تعداد زیادی ساک دستی با بهترین طرح‌ها، که از خریدهای خود جمع کرده بود را همراه با اجناس درونشان در گوشهٔ گالری ریخت و گیوم بیجل برای نمایشگاهی در۱۹۸۶ گالری را تبدیل به یک فروشگاه لباس مردانه نمود. در نگاه اول چنین کارهایی شبیه به آثار کونز و استینبک به نظر می‌آیند، اما طنز ظریفی در آنها نهفته است. این هنرمندان به جای اینکه از خصلت

انتقادی کانسپچوالیسم علیه خودش استفاده کنند، آموزه‌های آن را قطعی فرض کردند.

در۱۹۸۶، ربکا هورن، جنیس کنلیس و هینر مولر، نمایشنامه نویس آلمانی، پیشنهاد برگزاری نمایشگاهی در برلین را دادند که دو اثر از هر شرکت کننده را بر دو سوی دیوار برلین نمایش دهد. اما زمانی‌که این پروژه در۱۹۹۰ با عنوان وداع با آزادی [5] تحقق پیدا کرد، دیوار فرو ریخته بود و دو طرف، در جریان برقراری اتحاد بودند. بنابراین هنرمندان نیز می‌بایست خود را با شرایط جدید سازگار می‌کردند. کریستین بولتانسکی برای خانهٔ گمشده [6] (۱۹۹۰) از فضایی خالی استفاده کرد که در اثر بمباران نیروهای متفقین در ۱۹۴۵ بین یک ردیف ساختمان مسکونی در محلهٔ یهودی نشین برلین شرقی به وجود آمده بود. به این ترتیب که نام و تاریخ حضور ساکنان قبلی آن ساختمان را بر روی دیوار خارجی دو بنای طرفین فضا متصل کرد. همچنین اسناد و مدارکی با جزئیات بیشتر در فضای نمایشی ارائه شد که زمانی اتاق پرون [7] ال لیسیتسکی را در سال۱۹۲۳ در خود داشت و اکنون مخروبه‌ای بیش نبود. هانس هاکه برای شرکت در این پروژه، از یکی از

**کریستین بولتانسکی**، *خانهٔ گمشده*، ۱۹۹۰

www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**ریچل وایت‌رید**، *بی‌عنوان (خانه)*، ۱۹۹۳

برج‌های دیده‌بانی که هنوز در میدان پتسدامر برپا بود، استفاده کرد. زمانی، قلب اروپای شمالی از برکت دیوار برلین به دو پیکر مجزا تقسیم شده بود، اما اکنون با حذف آن، کل منطقه مانند قبل به سوی توسعه و عمرانی پیش می‌رفت. هاکه نشان مرسدس بنز، که سمبلی از تسلط این شرکت بر سامان مجدد شهر بود، را بر بالای برج نهاد و جملهٔ معروف گوته «هنر همواره هنر باقی می‌ماند» را نیز در یک طرف آن نصب نمود. در هر دو مورد ، خصلت همگانی اثر، قدرت این را داشت تا با ابعاد تاریخی، سیاسی و اقتصادی زمینهٔ شهری بیامیزد؛ بدون آنکه کیفیات هنری آن را خدشه دار نماید.

پابلیک آرت به تدریج خود را در هیأت وقفه‌هایی موقتی نشان داد و دیگر ضمیمه‌ای بر طراحی شهری یا بُعدی از آن نبود. اینگونه رویکرد به پابلیک آرت در وداع با آزادی کم کم خود را بروز داد. آژانس انگلیسی آرتانجل تعدادی از این پروژه‌های کوتاه مدت را در دههٔ ۹۰ سفارش داد که مهمترین آنها عبارت بودند از کاری برای دریای شمال [۸] (۱۹۹۳) اثر بتن هاوس و بدون عنوان (خانه) (۱۹۹۳) اثر ریچل وایت‌رید. هاوس برای آن کار، از گروهی از خوانندگان بلغاری دعوت کرده بود تا در ساحل نُرتامبرلند، در یک بعدازظهر تابستان در ساعت بالا آمدن آب، برنامه‌ای اجرا کنند. اثر عبارت بود از موسیقی اجرا شده توسط آنها به علاوهٔ انتخاب هاوس در مورد زمان و مکان برنامه همراه با شرایط غیرقابل پیش بینی دریا و آب و هوا در ساعات جذر و مد. خانه اثر وایت‌رید فضای داخلی خانه‌ای در شرق لَندن بود؛ آخرین بنا از ردیف ساختمان‌های مسکونی که برای گشودن مسیری به سوی یک پارک، باید مانند بقیه منهدم می‌شد. حضور تنهای این ساختمان که چون بنای یادبود ایستاده بود، آن را نقطهٔ عطفی برای تأمل بیشتر در مورد بی خانمان‌های لندن و عاملی در زنده کردن یاد و خاطرهٔ بقیه سکونتگاه‌های از یاد رفته کرده بود.

علیرغم، یا شاید به خاطر مشکلات اقتصادی قریب الوقوع بعد از اتحاد آلمان و همچنین احتمال جابجاشدن مقّر قدرت از بن به برلین، که مستلزم پول و فعالیت‌های فرهنگی گسترده‌ای بود، وضعیت کلن در ۱۹۹۰ امیدوار کننده بود. ۹تن از دلّالان هنری این شهر با یکی کردن مجموعه‌های خود، نمایشگاه گروهی واحدی را با نام «نمایش کلن» [۹] ترتیب دادند که در مکان هرکدام ازآنها برگزار شد. با وجود اینکه ۳۰ سال بود که هنر سعی داشت تفکر یکی شدن آوانگارد با سیر تاریخی را از بین برد، نوشته‌های روی جلد کاتالوگ، هنوز گویای لحن نظامی بود. عنوان کاتالوگ (Nachschub) به قوای کمکی، موجودی و تدارکات اشاره داشت و برای شرکت کنندگان این نمایشگاه

و همچنین برای هنرمندان آمریکایی که رویکرد و روحیه آثارشان نزدیک به آنها بود، بسیار به جا و مناسب به نظر می‌آمد: اجراها و ویدئوهای آندری فرزر که در آنها در هیأت یک راهنمای موزه ظاهر شد و حرف‌ها و سخنرانی‌هایش، پیام‌های نمایشی برنامه‌های موزه‌ها را تمسخر می‌کرد؛ تحلیل‌ها و چیدمان‌های کاوشگرانهٔ فرید ارمالی و مارک دیون ؛ طرح‌های پیتر فند که به مسائل اکولوژیکی و سیاسی–اقتصادی کره می‌پرداخت؛ طراحی‌های دیواری موجز و در عین حال شوخ طبعانهٔ جسیکا دایموند و کندوکاوهای لری جانسون و زو لئونارد پیرامون سکس و تعصب. ارمالی در ارفه ۱۹۹۰ (۱۹۹۰) طراحی و دکوراسیون ساختمان خانهٔ فرهنگ سنت اتین، که بخشی از طرح آندره مالرو در راستای ایجاد دسترسی به هنر برای عموم بود، را به شکل زمان افتتاحش در سال ۱۹۶۰ بازآفرینی نمود. چیدمان پرجزئیات دیون به شکل یک فضای دومنظوره (انبار/ آزمایشگاه) به نام فرانکنشتاین در عصر بیوتکنولوژی [10] (۱۹۹۱)، دورنمایی از تحقیقات ژنتیک را با شور و هیجان ماجراهای اکتشافات قرن نوزدهمی آمیخت. کار این هنرمندان همراه با بسیاری دیگر از آن ۶۰ هنرمند را می‌توان در راستای همان دستاوردهایی دانست که توسط برودترس، هاکه، آشر، اسمیتسن، نومان و مری کلی تثبیت شده بود. حتی اثری از دایموند به نام آری، بروس نومان [11] (۱۹۸۹) آشکارا نسبت به آن هنرمند ادای دین می‌کرد.

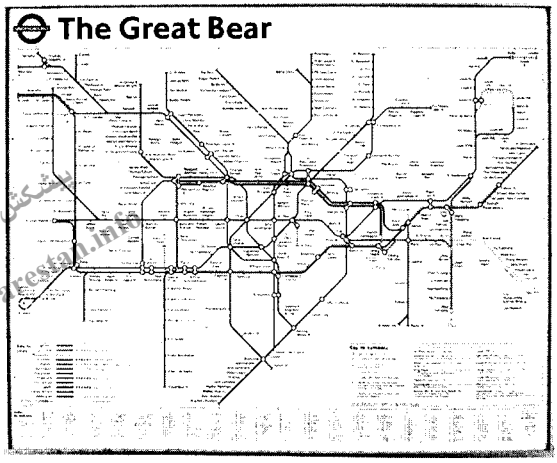
دیدریچ دیدریکسن با مقاله‌ای، به ترس‌های ناشی از تغییر مناسبات در قدرت‌های جهان توجه کرد. وی با مشاهدهٔ هنری که در این شرایط جدید پا گرفته بود، معیارهای جدیدی را برای قضاوت پیشنهاد نمود: «باید واژهٔ دکوراتیو را با صفت پورنوگرافیک در نقد هنری جایگزین کرد؛ واژه‌ای که برای هنری به کار می‌رود که هیچ مسئولیتی را در قبال ریشه‌هایش بر عهده نمی‌گیرد؛ در عوض، این زوال است که همهٔ مسئولیت‌ها را می‌پذیرد.»

زوال و حسی تردیدناپذیر از شکست و عجز در تمام اجراها، ویدیوها، اشیاء و چیدمان‌های مایک کلی حضور داشت. مجموعهٔ پلاکاردها و پارچه نوشته‌هایی که در سال ۱۹۸۷ با ظاهری رنگارنگ ساخت، حاوی پیام‌هایی از مد رفته و کهنه بودند؛ مثلاً «هیچ سودی برای فرهنگ ندارم، اما خدا مرا دوست دارد.» او بارها از عروسک و اسباب بازی‌های نرم استفاده کرده است که ظاهر کهنه و کثیفشان از پس زدن و نوعی حس ازدست دادن سخن می‌گوید. درمجموعهٔ میدان‌ها [12] و گفتگوها [13] در اواخر دهه ۸۰ و اوایل ۹۰، اسباب بازی‌هایش را بر روی پتوهایی می‌چید و با شیوهٔ فرمالی که از زبان مجسمه‌سازی مینیمال و پست مینیمال گرفته شده بود به این حس ویرانی و زوال پرداخت. آثار کارن

کیلیمنیک ، جک پیرسون، ریموند پتیبن و شان لندرز نیز مسیری مشابه را طی می‌کنند.

در بریتانیا تعدادی از بهترین آثار اواخر دههٔ ۸۰ و اوایل ۹۰ به کالج گلداسمیت لندن مربوط می‌شد. جولیان اپی و لیزا میلرُی نیز در اوایل دهه در آنجا تحصیل کرده بودند. میلرُی در آغاز حرفهٔ خود، اشیایی مانند کفش، پیراهن، کت و کلاه را به صورت تکی یا در بسته بندی‌های مرتب، برای فروش رنگ می‌کرد. تابلوهای بزرگتر او که از ظرف و ظروف، تکه‌های سفال، لاستیک یا لامپ ساخته شده بودند، بر نظام آبسترهٔ یک شبکه تکیه داشتند تا به مجموعهٔ آن عناصر انسجام دهد و حس یک تصویر کامل را القاء کند. برخی دیگر مانند لامپ‌ها [۱۴] (۱۹۸۸) مثل کاتالوگ‌های تجاری به نظر می‌آمدند که کالاهای متنوعی را برای مصارف مختلف عرضه می‌کردند؛ اما همه با رنگ روغن رنگ شده بودند. مجسمه‌های اپی از ورقه‌های فلزی از سال ۱۹۸۳، برای مورد تمسخر قرار دادن قابلیت فروش خود، رنگ شده بودند؛ مثلاً یک دسته چک و قلم یا ۵ قلم از کالاهای موجود

**مایک کلی، گفتگو ۲**، (شیشه شفاف سفید/ شیشه شفاف سیاه)، ۱۹۹۱. کلی می‌گوید: همیشه گمان کرده ام که ترکیب پاپ و فرمالیسم بخش بسیار مهمی از کار من است... کار من بسیار فرمال است، اما هیچوقت در مورد این جنبه آن صحبت نمی شود. مردم همواره اول از همه جذب کیفیت ابجکت آن می‌شوند....




**سیمون پترسن**، خرس بزرگ، ۱۹۹۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

در سوپر مارکت و غیره. بر خلاف آنها، مجموعه‌های بعدی او فرم‌هایی انتزاعی بودند، با عنوان‌هایی حاوی مفاهیم سیاسی و اجتماعی که از تیترهای روزنامه گرفته شده بودند. این کارها از یک طرف به دستگاه‌های تهویه مطبوع، کانل‌های تهویه و یا پارتیشن‌های اداری شباهت داشتند و از طرفی با به نمایش گذاردن فقدان عملکرد، به الویت خصلت بصری هنر اشاره می‌کردند و در کل به فرم مینیمال نزدیکتر بودند. اپی و میلرُی با برگزاری تعدادی نمایشگاه به سرعت به عرصه بین المللی وارد شدند و پیروان زیادی پیدا کردند.

زمانی‌که دیمین هرست در سال۱۹۸۸ هنوز در گلداسمیت تحصیل می‌کرد، با استفاده از محوطه وسیع یکی از ساختمان‌های متروکه شرکت عمرانی داکلند، نمایشگاهی را با نام انجماد [۱۵] ترتیب داد که هنرمندان بسیاری در آن شرکت داشتند. فضای آن در مجموع همسو با روح تجاری آن دوره بود و شهامت آنها در برپایی نمایش و مهمتر از آن متقاعد کردن برخی از مهمترین دلالان و موزه داران به سفر و بازدید از آن قابل توجه بود. به سرعت نمایشگاه‌های مشابه دیگری نیز (مانند پزشکی مدرن در ۱۹۹۰ باز هم با مدیریت هرست) برگزار شد که شرکت کنندگان آن کالاهای خود را در تعدادی از گالری‌های خصوصی لندن که توسط دلالان غیربریتانیایی اداره می‌شد، نیز عرضه کردند. از بین کسانی که از این طریق شناخته شدند می‌توان به آنیا گالاچیو ،آنجلا بولاک ، سیمون پترسن و گری هیوم اشاره کرد. چیدمان‌های گالاچیو از متریال‌های فاسدشدنی و

تغییرپذیر مانند گُل، میوه، یخ یا شکلات بودند که بعد از آرایش یافتن برای مدت چند روز یا چند هفته باقی می‌ماندند تا کاملاً فاسد شده و بنابر شرایط تغییر یابند. برای ضربه [۱۶] (۱۹۹۳) گالری کارستن شوبرت توسط شکلات رنگ شد، هنر شکلاتی‌ای که کمابیش مدفوع را هم به یاد می‌آورد. حتی بازدیدکنندگانی که تحملش را داشتند، دیوارها را کمی می‌لیسیدند. کارهای بولاک در قالب نور، صدا و رسانه‌های دیگر، گاه به طور نامنظم به حرکت درمی آمدند و گاه با حضور یک مخاطب فعال می‌شدند، مانند ماشین طراحی در افق‌های آبی [۱۷] (۱۹۹۰). وی در مجموعه‌ای دیگر، با چسباندن و نصب تابلوهایی در جاهای مختلف (از جمله هتل‌ها، بارها یا ادارات)، بر نیاز همگانی به قوانین بشری برای ادارهٔ جامعه تأکید کرد. پترسن ارزش، دید تاریخی، الویت‌های آموزشی و خصوصیات فردی را با بررسی نام ها، چه شناخته شده و چه ناشناس، به بوتهٔ آزمایش گذاشت. در خرس بزرگ [۱۸] (۱۹۹۲) در نقشهٔ متروی لندن، نام تمام ایستگاه‌ها را با نام فوتبالیست‌ها،

www.tabarestan.info تبرستان

**دیمین هیرست**، *می‌خواهم خودم باشم*، ۹۱-۱۹۹۰

**آندرس سرانو**، از مجموعه روح و جسم، ۱۹۹۰

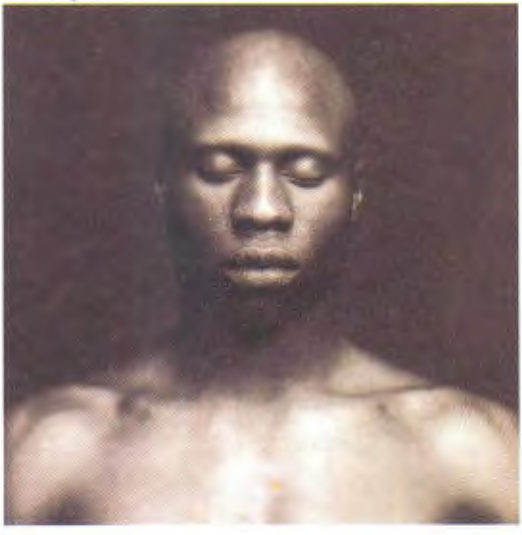
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

کمدین‌ها، فیلسوفان، گویندگان اخبار و چهره‌های دیگر جایگزین کرد تا نقشه‌ای کاملاً متفاوت، اما به همان اندازه خوانا، از فضای فرهنگی امروزی به‌دست دهد. کارهای اولیهٔ هیوم، آبستره با رنگ‌های پرمایه و دارای سطوح دایره یا مستطیلی و برجسته بودند. درحالی‌که بعدها جای خود را به نقش‌مایه‌های فیگوراتیوی دادند که به همان اندازه که از نظر فرمال اهمیت داشتند از نظر روایی هم حایز اهمیت بودند. کنجه‌های داروی هرست، مجسمه‌های دیواری آخرالزمانی که یادآور کارهای دانلد جاد بودند، بر مبنای اهدافی که در عنوان‌شان اعلام می‌شد، با چیزهایی ساختگی پر می‌شدند؛ نمونه آنها نیویورک [۱۹] (۱۹۸۹) یا می‌خواهم خودم باشم [۲۰] (۹۱-۱۹۹۰). چیزهایی که در آب نمک قرارشان می‌داد، مثل ماهی، کوسفند، گاو، گوساله، کوسه و غیره که عدم امکان فیزیکی مرگ در ذهن یک فرد زنده [۲۱] (۱۹۹۱) نام گرفته بود، با قدرت خواست بشر برای عشق، زیبایی، مرگ و ترس از آنها و عجز او در رویارویی با انها مرتبط بود. در کاری با نام می‌خواهم بقیهٔ زندگی‌ام را همه جا و با همه کس بگذرانم، از هم‌اکنون و برای همیشه [۲۲] (۱۹۹۱)، یک توپ پینگ پنگ (شبیه به توپ بسکتبال شناور کونز) را با ضربه‌های هوا به حرکت درمی‌آورد.

فضای هنری آمریکا در تابستان سال ۱۹۸۹ درکیر بحث‌هایی بر سر ممیّزی و سانسور

بود و کانون این جنجال‌ها، آثار دو عکاس، یعنی رابرت مپلتورپ و آندرس سرانو بود. در طول یک و نیم دههٔ گذشته فیگورها، پرتره ها، گل‌ها ودیگر عکس‌های مپلتورپ، زیبایی مردانه، تمایلات همجنس گرایانه و سادومازوخیسم را مورد مطالعه قرار داده بودند. نمایشگاه مرور بر آثار او با نام «مپلتورپ: لحظهٔ بی‌نقص» مدت کوتاهی بعد از مرگ او (در اثر یک بیماری مرتبط با ایدز) برپا شد. همچنین کتابی از عکس‌های او منتشر گردید که توسط عدهٔ زیادی به شدت محکوم شد. هم دورهٔ مرور بر آثار مپلتورپ و هم مجموعه‌های سرانو، با حمایت‌های مردمی سرمایه گذاری شده بود، حقیقتی که هم اعضاء برآشفته و اخلاق‌گرایِ مجلس سنا و هم جو عمومی آن را محکوم کرده بودند. این بحث علاوه بر توهین به مقدسات و هموفوبیا، دامان نژادپرستی و سکس را هم گرفته. اولین نتیجه این بود که مجلس نمایندگان بودجه‌ای که برای دو پروژه در نظر گرفته بود را کاهش داد و گالری کرکران واشنگتن که قرار بود محل برگزاری سومین نمایشگاه آثار مپلتورپ باشد، کنار کشید. گرچه حامیان وی با برپا کردن تظاهراتی در مقابل گالری، اسلایدهایی از کارهای او را بر روی نمای گالری انداختند و با این کار عملاً نمایشگاه را برگزار کردند.

در تابستان۱۹۸۹ مرکز ژرژ پمپیدوی پاریس نمایشگاهی را با نام ساحران زمین [۲۳] برگزار کرد. این نمایشگاه قصد داشت با حضور آثاری از سراسر دنیا ناهمگونیِ حاضر



رابرت مپلتورپ،
Ken Moody، ۱۹۸۳

در هنر را نمایش دهد و علاوه برآن با کنار هم آوردن هنر بدوی و هنر غربیِ جدید، اتهامات مبنی بر «اروپا محوری» را از خود دور نماید. پیش از آن در۱۹۸۴، موزهٔ هنر مدرن نیویورک «بدوی گرایی در هنر قرن بیستم»[۲۴] را برگزار کرده بود؛ اما برپایهٔ این فرض شکل گرفته بود که هنر پدیده‌ای غربی است و از دستمایه‌های بومی و غیر بومی که در هر جایی پیدا می‌کند، تغذیه می‌نماید و به همین دلیل انتقادات شدیدی را موجب شد. درواقع منطقش این بود که بدوی گرایی چیز متفاوتی است که منحصراً در خارج از فرهنگ غرب باید جستجو شود. گویی هیچکدام از بحث‌های دههٔ ۷۰ بر سر نژادپرستی، فمینیسم و سیاست هیچگاه اتفاق نیافتاده بودند و انگار پختگی این مباحث و کشیده شدن آنها به حوزه‌های جنبی اجتماعی، هیچ تأثیری نداشته. اما نمایشگاه «ساحران زمین» سعی کرد تا تفاوت را به عنوان یک مبادلهٔ ایدئولوژیکی منصفانه‌تر بین فرهنگ‌ها مطرح کند. آثار۵۰ هنرمند غربی و۵۰ هنرمند غیرغربی نمایش داده شد و در کاتالوگ معرفیِ هرکدام از آنها نقشه‌ای وجود داشت که خانهٔ آنها را مرکز عالم نشان می‌داد. توماس مک اویلی، منتقد آمریکایی، سرواژهٔ «P.C»را به عنوان نشانی از شرایط اواخر دههٔ ۸۰ برگزید که مخففی برای پست کلنیالیسم بود (و نه مثلاً اصلاحات سیاسی

**چری سامبا**، *چرا یک قرارداد*، ۱۹۹۰

**رشید آرایین**، *یک پیاده روی طویل در برهوت*، ۱۹۹۱

Political Correctness ). وی از نمایش بدوی گرایی سال۱۹۸۴ انتقاد کرد؛ اما لحن او نسبت به نمایشگاه ساحران ملایم‌تر بود: « می‌توان از تمام نکات قابل انتقاد این نمایش با در نظر گرفتن این حقیقت گذشت که اولین تلاش آگاهانه در جهت کشف شیوه‌ای پست کلنیال برای نمایش آثار جهان سوم و اول در کنار هم بود. این، رویدادی مهم در تاریخ اجتماعی هنر، اما نه در تاریخ زیباشناسی، محسوب می‌شود.» با همهٔ اینها، گرد آمدن کارها، نتایج و مقایسه‌های غیرمنتظره‌ای را هم درپی داشت. نقاشی‌های هنرمند زئیری، چری سامبا با نوشته‌های کنایه‌آمیزی که به وابستگی اقتصادی مدام زئیر به فرانسه اشاره داشت، ابعاد مساله را روشن‌تر نمود: « پاریس شهر تمیزی است. با تشکر از ما مهاجران که دوست نداریم فضولات سگ‌ها را ببینیم ». در اثری به نام ایدز [۲۵] (۱۹۸۹) این موضوع را مطرح می‌کند که ممکن است ایدز تهدیدی جهانی باشد، اما نمی‌توانیم سنت‌های فرهنگی مکان‌هایی که این بیماری در آنها دیده می‌شود را نادیده انگاریم، همچنین نمی توانیم تظاهر کنیم که تدابیری که برای مبارزه با آن در نظر گرفته می‌شوند، همه انسان دوستانه‌اند و ربطی به مصلحت اندیشی سیاسی ندارند.

در بریتانیا رشید آرایین هنرمند پاکستانی الاصل، سال‌ها بود که در مخالفت با سرکوب تفاوت‌ها، که در لایهٔ زیرین همهٔ گفتمان‌های فرهنگی جاری بود، کار می‌کرد. در من آن را دوست دارم، آن هم مرا دوست دارد [۲۶] (۸۳-۱۹۷۸) مراسم ذبح گوسفند

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**ریچارد لانگ**، *دایره خاکی سرخ*، ۱۹۸۹، نقاشی کف از بنیاد یوئندومو، استرالیا

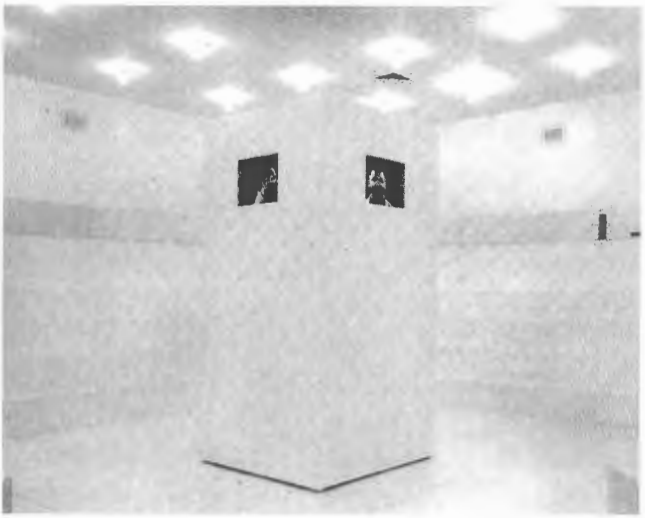
در اعیاد مسلمانان را توسط عکس به تصویر درآورد. اما هم موضوع و هم عنوان این کار به اثر بویز، کایوت اشاره داشت و همان رابطه شمنی بویز با حیوانات در آن دیده می‌شد. حیوانات بویز (مانند کایوت و خرگوش او ) قادر به درک حقایق هنر بودند، چراکه پیوند محکم‌تری با زمین داشتند. ردیف کفش‌های کهنهٔ آراپین بر روی زمین، به شیوه‌ای نزدیک به خطوط ریچارد لانگ از سنگ و چوب و مصالح دیگر، از دیدار از سرزمین مردمان دیگر سخن می‌گفت و قدم گذاردن بر آنها تنها به بهانهٔ هنر را زیر سؤال برد. این کفش‌ها احتمالاً قدردانی از رنج و مشقات جهان سوم استثمارشده نیز بود.

نمونهٔ دیگری که تصویرگر اینگونه گرایشات بود را در محل دوم نمایشگاه ساحران در لاویلت می‌توان دید. بر دیوار این محوطه طرح دایره شکل بزرگی از جنس خاک سرخ که توسط ریچارد لانگ اجرا شده، در کنار نقاشی‌ای در همان رنگمایه اما در کف فضا (کار بنیاد یوئندوموی آلیس اسپرینگز[۲۷]) قرار گرفته است. به طور کلی نقاشی‌های محلیِ هنرمندان اهل پاپونیا[۲۸] مانند مایکل جاگامارا نلسون و کلایفورد پسوم چاپالچاری در طول دههٔ ۸۰ مطرح شده بود و طرح‌های سنتیِ روی شن، بر روی بوم و بیشتر با آکرلیک

**مایکل جاگامارا نلسون**، *پنج رؤیا*، ۱۹۸۴

اجرا شده و برای فروش یا نمایش در گالری عرضه می‌شد. این کارها حداقل در استرالیا ناشی از یک کنجکاویِ قوم شناسانه نبودند، بلکه ابزار مشخص و متفاوتی برای مفهومی کردن و ارائه جهان به زبانی دیداری باقی ماندند. همانطور که در رؤیای ماهی [۲۹] (۱۹۸۶) اثر چاپالچاری و رؤیای پاسوم [۳۰] (۱۹۸۵) اثر جاگامارا شاهد هستیم. چشم اندازهای تیم جانسون بسیار تأثیرگذار بودند، مخصوصاً در اثری با نام پیانیهٔ مخالف [۳۱] (۱۹۸۶) که نقش‌های آن همراه با اقتباس‌هایی از کیفر و دیگران به کرات در نقاشی‌های ایمانتز تیلرز ظاهر شد. جاگامارا همواره معتقد بود که آفرینش آثار او تنها به این دلیل ممکن مانده که او و عدهٔ دیگری که هنوز خارج از شهرها زندگی می‌کنند، فرهنگ خود را حفظ کرده‌اند: «کسانی که در سیدنی زندگی می‌کنند، فرهنگ خود را به کلی از دست داده‌اند و تنها از شیوه‌های اروپایی پیروی می‌کنند». نقاشانی از شهرهای بزرگ مانند رابرت کمپبل و گوردون بنت عکاس، شیوه‌های تصویرپردازی که در عالم هنر شناخته شده‌تر بود را برگزیدند، اما آنها را با انتقادی گزنده از استفادهٔ استعمارگرانه از قارهٔ خود همراه کردند.

در همین زمان آدرین پایپر و دیوید هامونز که از اوایل دههٔ ۶۰ به ناسیونالیسم سیاه پرداخته بودند، کاربردهای ماهرانه‌ای از تکنیک‌های مینیمال و کانسپچوال را همراه با وجهه‌ای تند و مبارزه طلبانه ادامه دادند. هردویِ آنها در نمایش چیدمان در موزهٔ هنر



**آدرین پایپر**، *آنچه هست، به آنچه شبیه است* ۳، ۹۲-۱۹۹۱

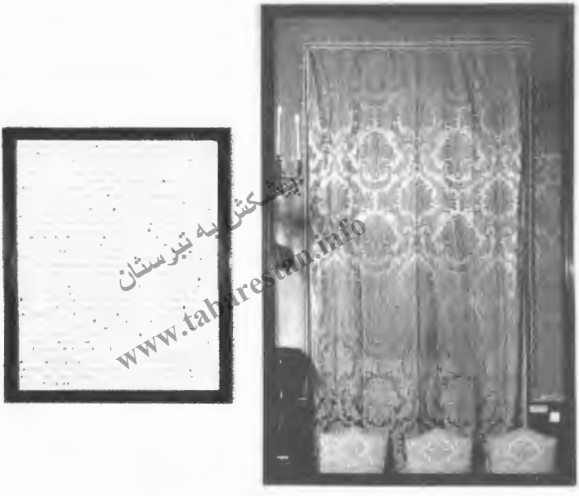
**دیوید هامونز، یو- یو، ۱۹۹۱**

مدرن نیویورک در سال۹۱ به نام جابجایی‌ها [۳۲] شرکت داشتند. در اثری از پایپر به نام آنچه هست و به آنچه شبیه است۳ [۳۳] (۹۲-۱۹۹۱) شکست‌های پلکانی دیوارها که سفید و شدیداً مینیمال بود، اتاق را به صحنه‌ای تبدیل می‌کرد با ستونی بلند در مرکز که چهار صفحهٔ نمایش مربع شکل در چهار جبههٔ ستون قرار داشت. در این مانیتورها مردی سیاه پوست متناوباً ۹۰ درجه می‌چرخید و مدام آنچه نبود را به مردم گوشزد می‌کرد. هامونز در «کارنگی اینترنشنال» [۳۴] که در همان سال در پتزبورگ برگزار شد و آن هم به چیدمان اختصاص یافته بود، نیز شرکت داشت. روی دیوارهای مجزای یویو [۳۵] (۱۹۹۱) الگویی شبیه به دکوراسیون داخلی به‌روز و شیک نقاشی شده بود و علامت‌های جسته گریخته‌ای از رد توپ بر دیوار دیده می‌شد. در وسط اتاق یک توپ بسکتبال به یک ماشین رنگ مخلوط کن چسبیده و با ریتم موزیک جیمز براون می‌لرزید. افراد دیگری که در پترزبورگ اثری ارائه دادند شامل خوان مونیوس، لوئیس بورژوا ، سوفی کال هنرمند فرانسوی و الیا کاباکوف از روسیه می‌شدند. اتاق‌های سلول مانند بورژوا که از جداکننده‌های متحرک ساخته شده بودند، ادامهٔ همان علاقهٔ همیشگی او به مخفیگاه‌ها و حفره‌ها بودند؛ کال پیش از آن برای دنبالهٔ ونیزی [۳۶] (۱۹۸۳) و استفاده از یک شهروند بی خبر مورد انتقادهای زیادی قرار گرفته بود. این اثر ترکیبی از عکس و متن بود و تعریف می‌کرد که چگونه فردی که به طور اتفاقی در پاریس ملاقات کرده بود را تا ونیز دنبال کرده بود. اما این نیز مانند دیگر کارهای او حاصل خاطرات و تخیلات او دربارهٔ خواست و شکست

پژوهش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**الیا کاباکوف**، نمای داخلی و خارجی از توالت ۱۹۹۲



**سوفی کال**، *آخرین دیدار: مرد و زنی سیاه از رامبرانت*، ۱۹۹۱

عکس به تبرستان
www.tabarestan.info

بود. آخرین دیدار: مرد و زنی سیاه از رامبراند [۳۷] (۱۹۹۱) تلاشی بود برای یادآوری ۱۳ اثر هنری از طریق عکس و نوشته‌های شخصی، برخی از رامبراند و ورمیر، که از موزهٔ ایزابلا استوارت گاردنر بوستون در ۱۹۹۰ دزدیده شده بودند. دیوید دیتچر، منتقد، مطالبی در مورد نمایشگاه نوشت که تنها در مورد آثار کال هم صادق بودند: «هنر چیدمان، چه مختص مکانی خاص باشد و چه نباشد، به عنوان یک شیوهٔ انعطاف پذیر ظاهر شده است؛ آنقدر انعطاف پذیر که حتی می‌تواند همزمان به عنوان وسیله‌ای برای فروپاشی و بنای مجدد موزه عمل کند.» برخلاف ویتالی کومار و الکساندر ملامید که در دههٔ ۷۰ درپی براندازی نمایشگاه‌های غیررسمی‌شان، شوروی را به قصد ایالات متحده ترک کرده بودند، کاباکوف در روسیه مانده بود و تا زمان فروپاشی کمونیسم در خفا کار می‌کرد. چیدمان او برای کارنگی، بازسازی یک مدرسهٔ قدیمی و خالی بود همراه با نمایش آثاری از شاگردان. وی با چیدمان‌هایی مانند این، یا خانهٔ کوچک و محقّری که به شکل یک توالت عمومی پشت موزهٔ کسل برای داکومنتای نهم در ۱۹۹۲ ساخت ، پشت پا زدن به ۷۰ سال تلاش برای فرمان‌برداری از قدرت برتر اقتصادی غرب را زیر سؤال برد.

برخی از آثاری که بیشترین تأثیر را در داکومنتای نهم داشتند، کارهای ویدئویی متیو بارنی ، تونی اورسلر ، بیل ویولا ، گری هیل و استن داگلاس بودند. اتوشفت [۳۸] (۱۹۹۲)

کاری از بارنی بود در یک پارکینگ؛ بازدیدکنندگان در یک انبار کوچک در آن زیرزمین، زیراندازی لاستیکی و تعدادی دست و پای مصنوعی می‌دیدند، همراه با دو مونیتور متصل به سقف که بارنی و عده‌ای دیگر را در همان پارکینگ در حال استفاده از آن اشیاء نشان می‌داد، همچنین بارنی را که برهنه در حال بالا رفتن از چاله آسانسور بود. اورسلر تماشا[۳۹] (۱۹۹۲) را ارائه داد: در تمام راه پلهٔ موزهٔ فردریسیانوم، آدمک‌های پارچه‌ای قرار داد که تصویر چهره بر روی سرهای پارچه‌ای‌شان انداخته می‌شد. صورت‌های بی شکل آنها مثل صداهای درونی‌مان بود که در سرهامان مدام با آن حرف می‌زنیم، البته به شکلی بسیار آزاردهنده. چیزی که ویولا اکران کرد، کمان صعود[۴۰] (۱۹۹۲)، تصویر بزرگ مردی بود که با حرکت آهسته در لباس‌هایی گشاد درون استخری می‌پرید و غوطه می‌خورد. سپس نوار برمی گشت و با حرکت معکوس تمام حباب‌های هوا را در خود جمع می‌کرد و از صحنه بیرون رفته وارد سکوت و تاریکی می‌شد. درک ما از جسم خود، نقطه عطف هنر ویولاست؛ «کلید گمشدهٔ حیات معاصر ماست». مسیری که از گهواره تا گور طی می‌کند در سه لتیِ نانت[۴۱] (۱۹۹۲) تصویر شده است. در آن، مجدداً تصویر یک جثهٔ غوطه ور در آب در سمت چپ با تصویر همسر ویولا در حال وضع حمل و در سمت راست با

**تنی اورسلر**، از مجموعه «تماشا»، ۱۹۹۲

www.tabarestan.info تبرستان

استن داگلاس، Hors-champs، ۱۹۹۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فیلمی از مادر او در حال مرگ همراه شده است. کشتی‌های بلند [۴۲] (۱۹۹۲) اثر هیل، راهرویی عریض و تاریک بود که از سقف آن تعدادی ویدیو پروژکتور در یک خط نصب شده بودند و تصاویر صامت و سیاه و سفیدی را پخش می‌کردند. فیلم‌ها از افرادی گرفته شده بودند که به چیزی(فرد، صحنه یا یک شیئی) نزدیک شده، هرکدام با درجهٔ متفاوتی از توجه به آن نگاه می‌کردند و از آن دور می‌شدند. کل مجموعه همزمان هم تحریک رفتار بیننده است، هم بازتابی از آن و هم پاسخی به آن. خود هیل کار را چراغانی نامیده است: «همانطور که تصاویر به پیش می‌آیند، نوری را برای فضا فراهم می‌آورند و نیمرخ تماشاگران شروع به ظاهر شدن می‌کند. طوری‌که تماشاگران با تصاویر اشتباه گرفته می‌شوند.» داگلاس برای Hors-champs (۱۹۹۲) صحنه یک استودیوی تلویزیونی فرانسوی دههٔ ۶۰ را برای بداهه نوازی موزیک جاز بازسازی کرد و توسط ۴ نوازندهٔ سیاه پوست آمریکایی که در آن دوره در پاریس زندگی می‌کردند آن را اجرا نمود. اجرا توسط دو دوربین ضبط شده بود و با تدوین آنها، دو نسخه فیلم به دست آمد که هرکدام بر یک طرف پرده‌ای که در قطر گالری آویخته شده بود، انداخته می‌شد. هیچکدام از دو

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**بیل ویولا**، سه لتیِ نانت (بخشی از اثر)، ۱۹۹۲

**گری هیل**، *کشتی‌های بلند*، ۱۹۹۲

نسخه یک تصویر کامل را ارائه نمی‌کردند و دیدن هر دو با هم نیز امکان پذیر نبود.

آزادی که توسط موزیسین‌های سیاه پوست جاز در بداهه نوازی‌های آنان تجربه شد، چه از بعد زیباشناختی و چه سیاسی، در چیدمانی از لورنا سیمپسون با نام فرضی[۴۳] برای بینال هنر امریکا در موزهٔ ویتنی نیویورک(۱۹۹۳) نیز مورد توجه قرار گرفت. این اثر به ماجرای رادنی کینگ و پیگرد قانونی مأموران پلیسی که وی را مورد ضرب و شتم قرار داده بودند ، اشاره داشت. گرگ تیت، منتقد نشریه ویلج وویس در مورد آن نوشت:«این اثر اجرای گروهی مایلز دیویس از قطعهٔ Roit (شورش) هربی هنکوک در آلبوم Nefertiti (۱۹۶۷) را به یاد می‌آورد. آمریکا در آتش می‌سوزد و مایلز و گروهش در استودیویی دنج و اعیانی می‌گویند: «باید به شیوه‌ای موجز روی آن مکاشفه کنیم.»»

بازدیدکنندگان بینال ویتنی در سال۱۹۹۳ در آغاز، با کاری از دانیل مارتینز روبرو می‌شدند؛ نشانی که بر روی آن نوشته شده بود: «نمی‌توانم تصور کنم که زمانی بخواهم سفید باشم». این اثر، معرف نمایشگاهی بود که آگاهانه بر کارهایی حول موضوعات رایج اخیر از قبیل طبقهٔ اجتماعی، نژاد، جنسیت و خانواده تأکید داشت. ربع قرن بعد

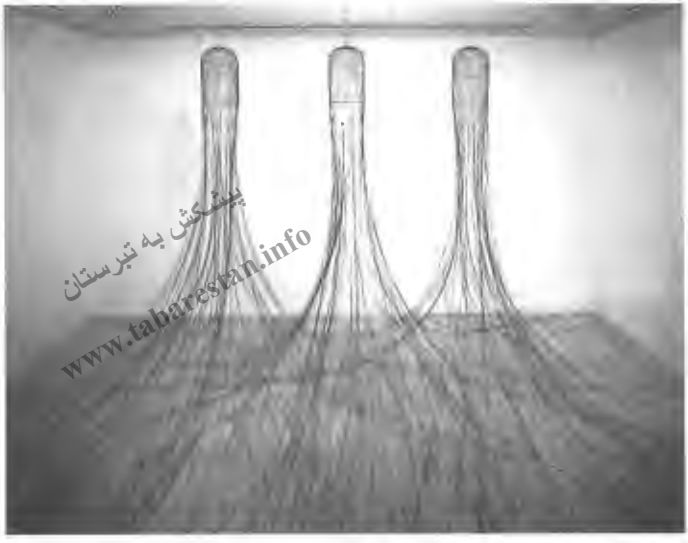
**سو ویلیامز**، *ذات بی تفاوتت*، ۱۹۹۲

از فعالیت‌ها و اعتراضات ائتلاف کارگران هنر، نیویورک تایمز باز هم چنین نمایشی را به بی‌توجهی به نقاشی متهم کرد ، حکمی که کمابیش معادل با بی‌توجهی به زیبایی و لذت بود. گرچه نقاشی سو ویلیامز نیز بی‌ربط نبود. موضوع آثار او اغلب خشونت علیه زنان، تجاوز و کار کشیدن از آنها در خانه بود. کلمات و تصاویر او با سبکی گرافیکی و خام ، هم از سرراستی بی حد نقاشی‌های دیواری توالت‌های عمومی و هم از شلوغی شیوهٔ پولاک سود می‌جست. در نقاشی زرد (۱۹۹۲) این جملات در جاهای مختلف آن به چشم می‌خورد: « عصر جدیدی است و بسیار داغ. چیزی که از بالا رفتن سنم آموختم، آزادی انتخاب است. این یک بیانیه اجتماعی نیست.»

«Rites of passage» نام نمایشگاهی در گالری تیت در سال ۱۹۹۵ بود که بر طبیعت گذرا و آسیب پذیر بدن انسان تمرکز داشت. نقطه عطف نمایشگاه اثری از بویز با نام زمین لرزه در قصر [۴۴] بود که بازسازی دوبارهٔ چیدمانی از سال ۱۹۸۱ بود: یک چهارپایه بر روی چهار بطری شیشه‌ای در حالتی نامتعادل گذاشته شده بود. شیشه‌های شکسته در کف گالری، بیانگر موقعیت اولیه و نحوهٔ خرد شدن‌شان بودند. از دیگر آثار، عکس‌های جان کاپلنز بود که وی در آنها بدن خود را حین اینکه پا به سن می‌گذاشت تصویرکرده بود؛ سرگرمی [۴۵] (۱۹۹۰) از سوزان هیلر که یک برنامهٔ تلویزیونی خشن مربوط به کودکان را مورد بررسی قرار داده بود؛ در اثری از پیپه اسپالیو که او هم به تازگی در اثر ایدز درگذشته بود، قفس‌های پرنده که کف نداشتند، از پایین به مقدار زیادی امتداد داده شده بودند؛ بدن بیگانه [۴۶] (۱۹۹۴) از مونا حاتوم نمایش تصاویر آندوسکوپی از بدن خود او بر روی کف یک اتاقک دایره شکل بود؛ مخاطب در مقابل آن از یک طرف خود را در یک حریم خصوصی احساس می‌کرد و همزمان چشم بیطرف دوربین باعث ایجاد فاصله گذاری می‌شد. وی پیش‌تر، تأثیرات ناخوشایند مشابهی را در کاری به نام جمله نوری [۴۷](۱۹۹۲) از طریق اندازه‌های متغیر سایه‌ها به‌وجود آورده بود. مفهوم «گذار» در عنوان نمایشگاهی که از آن یاد شد، در این کار می‌تواند به صورت حرکت میان قطعیت شیء و اضمحلال آن در فرایندی متزلزل تعبیر شود. هنر در آن سعی دارد تا خود را در جای نامعلومی بین این دو نهایت نگه دارد.

اما منظور ویلیامز از عصر جدید یا انسان آزاد در انتخاب چه بود؟ ریرکریت تیراوانیجا برای «اپرتو» [۴۸] سال ۱۹۹۳، نمایشگاه بین‌المللی هنرمندان جوان در بی‌ینال ونیز، میز و صندلی‌هایی را چید و در دو دیگ با دو شعله بزرگ، همانجا رشته طبخ می‌کرد و برای

www.tabarestan.info تبرستان



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**پیه اسپالیو، *لانه*، ۱۹۹۳**

**مونا حاتوم، *جملهٔ نوری*، ۱۹۹۲**

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

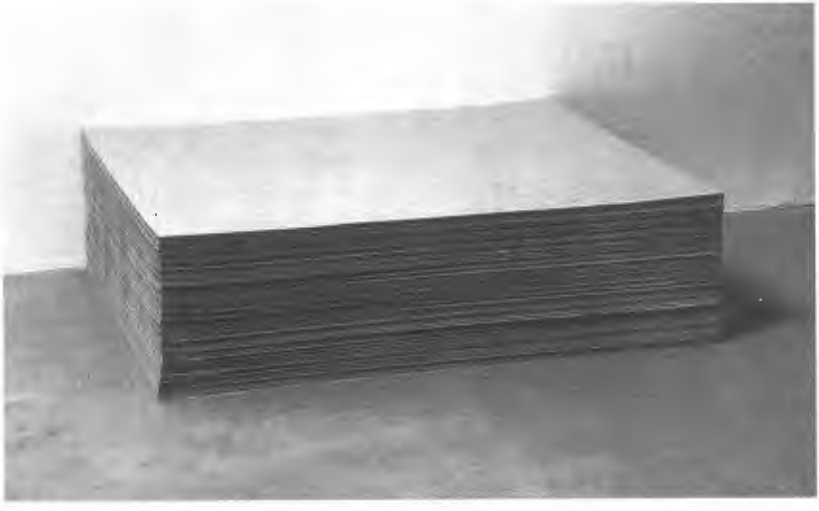
**یزف بویز**، *زمین لرزه در قصر*، ۱۹۸۱

بازدیدکنندگان سرو می‌نمود. این اثر «بدون‌عنوان (هزار و دویست و هفتاد و یک)» نام داشت که به سالی اشاره می‌کرد که مارکوپولو ونیز را به مقصد چین ترک کرده بود (ریشهٔ اصلی این غذا هم چین است). وی برای سال بعد ایستگاهی در پنجرهٔ گالری مترو پیکچرز در سوهو درست کرد که به مردمی که می‌خواستند فقط بنشینند و وقت بگذرانند، به جای قهوهٔ گران، به‌طور رایگان آب می‌داد. دان کمرون، منتقد، در مورد چنین فعالیت‌هایی، با درنظرداشتن تفاوتشان با رستوران فودِ ماتا کلارک و آرمان گرایی اجتماعی آن، می‌گوید: «گذراتر و دورتر از روابط بغرنج میان زیرساخت‌های جامعه... مرکزیت مخاطب در آنها به هرفرد اجازه می‌دهد تا رابطهٔ متقابل میان اثر در حال اجرا و خودش را تشخیص دهد.» همچنین تماشاگر در برخورد با آثار فلیکس گونزالس تورس درمی یابد که نمی‌تواند از زیر بار مسئولیت شانه خالی کند. گونزالس تورس که در سال۱۹۹۶ در اثر ایدز درگذشت، قسمتی از کف نمایشگاه را با آب نبات می‌پوشاند و یا آنها را در گوشه اتاق تلنبار می‌کرد و از تماشاگران دعوت می‌نمود تا از آن بخورند. دسته‌های کاغذ او نیز با فرمی مینیمال جالب توجه بودند. بدون عنوان (۱۹۹۰) دسته‌ای کاغذ آبی بود، آبی به رنگ آسمان (می‌بینیم که هنر هنوز هم با زیبایی و اشتیاق و استعلا سروکار دارد). می‌توانید در صورت تمایل از روی آنها یک برگ برداشته و پیکر هنر را استفاده نمایید. کاغذها تمام نمی‌شوند چون مدام با مقادیر جدید جایگزین خواهند شد. اما شما با آن تکه کاغذ وقتی آن را با خود به خانه بردید چه خواهید کرد؟

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**فلیکس گنزالس تورس**، *عشاق نمونه*، ۱۹۹۱

**فلیکس گنزالس تورس**، *بدون‌عنوان*، ۱۹۹۰



1- Forest of signs
2- Echo
3- The reign of narcissism
4- Poison
5- Die Endlich Keit der Freiheit
6- The missing house
7- proun room

proun کلمه‌ای اختصاری از حروف اول «برای هنر نو» به زبان روسی است که لیسیستکی خود آن را ابداع کرده بود. اتاق پرون محفظه مربع شکل کوچکی بود که از بالا نور می‌گرفت و لیسیستکی آنرا برای نمایشگاه ۱۹۲۳ برلین طراحی کرد. او همچنین مجموعه‌ای از نقاشی‌های خود را هم «پرون» نامید.

8- work for the north sea
9- The Köln show
10- Frankenstein in the age of biotechnology
11 Yes bruce navman
12- Arenas
13- Dialogues
14- lightbulbs
15- Freeze
16- storke
17- blue horizons
18- The great bear
19- New York
20- I wanna be me
21- The physical impossibility of death in the mind of some one
22- I want to spend the rest of my life everywhere, whith everyone, one to one always, forever, now.
23- Magiciens de la terre
24- primitivism on twentieth – century art
25- le sida
26- I love it, It lives I

۲۷ - Alice springs : نام شهری در شمال استرالیا

۲۸ - Papunya: جمعیت کوچکی که در شمال غربی آیس اسپرینگز در استرالیا ساکنند.

29- Fish dreaming

۳۰ - Possum dreaming: پاسوم یا صاریغ یا موش درختی حیوانی شبیه به موش.

31- Antipodean Manifesto
32- dislocations
33- what it's like, what it is 3
34- Carnegie international
35- Yo-yo
36- suite vēnitienne
37- Last seen: A lady and gentleman in black by Rembrandt
38- OTTOshaft
39- The watching
40- The arc of ascent
41- Nantes Triptych نانت شهری در فرانسه
42- Tall ships
43- Hors0champs
44- Rites of passage
45- terre moto in palazzo
46- An entertainment
47- corps etranger
48- Light sentence
49- Aperto

پیشکش به تهرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

متیو بارنی، کریمستر۵، ۱۹۹۷

www.tabarestan.info

## فصل ششم
# جهانی‌سازی و وضعیت پست مدیوم

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

فصلی که گذشت، طرحی اجمالی از تجارب هنری اخیر را از طریق بررسی تعدادی نمایشگاه ترسیم نمود. چنین رهیافتی بیانگر یک گرایش است. روشی که برای دستیابی به یک درک کلی از جریانات عالم هنر بین مفسران، منتقدین و دلالان هنر روز به روز معمول‌تر می‌شود، بررسی همین رویدادهای هنری است. تا حدود ۱۵ سالِ گذشته عبارت بی‌ینال (دوسالانه) تنها مختص چند مکان به خصوص بود: ونیز که صدمین سالگرد خود را در۱۹۹۷ جشن گرفت، سائو پائلو که از۱۹۵۱ آغاز شده بود، سیدنی و نمایشگاه محلی‌تر و متفاوت‌تری که در موزهٔ هنر آمریکایی ویتنی در نیویورک برگزار می‌شد. اما در اواخر قرن علاقه‌مندانی که به قصد بازدید این مکان‌ها سفر می‌کردند، گزینه‌های بیشتری پیش رو داشتند: ژوهانسبورگ، گوانگجو، استانبول، دهلی، ملبورن، هاوانا و برلین علاوه بر نمایش‌های جدید و قدیم دیگری مانند داکومنتا، کارنگی اینترنشنال، مانیفستا و غیره. آنچه از این افزایش تعداد نمایشگاه‌ها می‌توان فهمید این است که تمام تغییراتی که سعی داشتند دیدگاه‌های متفاوت، زمینه‌های فرهنگی مختلف و پتانسیل‌های موجود در فرم‌ها و مصالح متعدد را مورد توجه قرار دهند، همه جزئی از فرایند فراگیرتر جهانی سازی هنر بودند و نشانه‌های این اشاعه را نه تنها در آثار هنری، بلکه در شبکه گالری‌ها و حراجی‌ها، بحث‌های انتقادی نشریات و پراکندگی جغرافیایی رویدادهای هنری هم می‌توان دید. اما آیا می‌توان آن را جهانی‌سازی به معنای واقعیِ کلمه دانست (یعنی بستری برای جادادن رویکردهای متفاوت و اغلب متضاد به هنر، بسط بازار هنر و شیوهٔ عملکرد اجتماعی آن) یا تنها گسترش مدل غربی هنر به بازارهای جدید بود. ریرکریت تیراوانیجا درپی راهی برای مطرح کردن این سؤال، برای بی‌ینال ونیز ۱۹۹۹، به جای طراحی و ساخت فضایی هنری شبیه به دیگر کشورهای شرکت کننده، غرفهٔ تایلند را با کاشتن گونه خاصی از یک درخت بومی تایلند افتتاح کرد.

در سال۲۰۰۰ سیلی از نمایشگاه‌ها در سرتاسر اروپا این رویکرد «چند فرهنگی» را

**ریرکریت تیراوانیجا،** *dAPERTutto*، چیدمان در بینال ونیز، ۱۹۹۹

جشن گرفتند که البته نشانگرِ پدیدهٔ گسترده‌تری بودند. ریچارد هیلتون در مروری که بر آن داشت، اشاره کرد که مثلاً در «انتزاع و سنت»، موزهٔ هنر مدرن و هنر معاصر، لیژ، زیر نام یانگ جیچانگ می‌خوانیم «فوشان-چین ۱۹۵۶/ پاریس، هایدلبرگ»؛ در حالی‌که در مورد گوگن برای مثال به‌راحتی گفته می‌شد «پاریس ۱۹۰۳-۱۸۴۳» (با اینکه او چندین سال در تاهیتی زندگی کرده بود). اینگونه تأکید بر روی تفاوت‌ها و اشاره به غیر بومی بودن، می‌تواند بیانگر این باشد که نیاز به مطالعهٔ نگرش‌های مختلف برای اروپائیان و غیراروپاییان یکسان است؛ همانطور که «ساحران زمین» در پاسخ به «بدوی‌گرایی» به‌وجود آمد(که در فصل قبل تفاوت‌شان ذکر شد). بی‌شک بازدیدکنندگان نمایشگاه‌های متعدد بین‌المللی، به همان اندازهٔ هنر آمریکایی و اروپایی، نسبت به دیدن آثاری از ژانگ هوان، ژائو باندی و دیگر هنرمندان چینی، لی بال و کیم سوجا از کره، دریس سالسدو از کلمبیا، ویلیام کنتریج از آفریقای جنوبی، گادا آمر از مصر، شیرین نشاط از ایران و دیگران، راغب هستند. اما به این نیز باید توجه داشت که بسیاری از این هنرمندان بازهم در حوزه آمریکایی/ اروپایی کار می‌کنند؛ مثلاً آمر و نشاط هردو در نیویورک زندگی می‌کنند.

نمایشگاه‌هایی که در فصل قبل از آنها نام برده شد، هرکدام بر اساس دستورکارها و مقاصد کاملاً متفاوت و ناهمخوانی ترتیب یافته بودند؛ اما نشان می‌دهند که تا چه حد کاوش‌های زیباشناسانه در ربع قرن گذشته دنبال شده است و بدون اینکه به تدریج

کم‌رنگ‌تر شود، به عاملی جهت دهنده و ضروری برای هنر امروز بدل گشته است. دو رویدادی که در ۱۹۹۶ رخ داد، گواهی بر صادق بودن این ادعاست. اولین آنها، نمایشگاهی پژوهشی- تاریخی بود با نام «دستورالعمل: بی شکل»[۱] که توسط روزالیند کراس و ایو الن بوا، تاریخ نگار هنر فرانسوی، برای مرکز ژرژ پمپیدوی پاریس ترتیب یافت. این نمایشگاه که ایدهٔ آغازین خود را از نوشته‌های ژرژ باتای[۲] اخذ کرده بود، منظری کلی از تحولات هنر قرن بیستم ارائه داد که مشخصاً در تضاد با گزارش سنتی پیشرفت مدرنیستی بود. نحوهٔ سازمان دهی و دسته بندی چهارگانهٔ آن، بدون تحولات عملی و نظری سه دهه گذشته قابل تصور نبود[۳]. رویداد دوم، NowHere نام داشت که در مرکز هنر لوییزیانا، دانمارک، و توسط مدیر وقت آن، لارس نیتو، برگزار شد. این نمایش از چند برنامه مستقل تشکیل شده بود که به‌طور همزمان هرکدام توسط یکی از اعضای یک گروه بین‌المللی از مفسران جوان اداره می‌شدند. نیتو در مقدمهٔ کاتالوگ آن، با عنوان «Nowhere but NowHere» آورده است: «از یک طرف ترغیب به این کار شده بودم و از طرف دیگر از آن هراس داشتم. چگونه باید نمایشگاهی ترتیب می‌دادم که گویای تغییرات چند دهه اخیر بوده و عدم وجود یک ساختار را می‌پذیرفت

**کیم سوجا**، *شهرهای در حرکت*، ۱۹۹۷. سوجا می‌گوید: یکبار، حین دوختن یک روتختی به همراه مادرم ناگهان تجربه ای غیرمنتظره داشتم که رشته افکار، احساسات و اعمالم را در آن لحظه به هم پیوند داد. امکان جدیدی را برای انتقال دردها و خاطرات اعماق وجودم کشف کردم و مجذوب ساختار پارچه شدم؛ نیروی مسحور کننده و پراحساس پارچه سنتیِ پرنقش و نگار و نخ و سوزنی که بر روی آن سطح تخت حرکت می‌کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

**فرانسیس الیس**، St.fabiola،
چیدمان در انجمن هسپانیک آمریکا، نیویورک، ۲۰۰۷

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

و داستان‌های کوچک و بازی‌های زبانی محلی را در خود داشت ؟ ... آیا ممکن است نمایشگاه را به تفرجگاهی تبدیل نمود که تفاوت‌های میان موقعیت هنرمندان و مفسران معاصر (نامش را بگذارید تفاوت سیاسی یا زیباشناختی) را مورد اهمیت قرار دهد؟»

بوآ، واژهٔ «بی شکل» باتای (informe کلمه فرانسویِ غیرقابل ترجمه‌ای که معنایش در جایی میان بی شکل و بی‌شکلی نهفته است) را «ضد مفهوم»[۴] توصیف کرد: «اگر بخواهید مفهوم کلی آن را بیان کنید، آن مفهوم چیزی جز متزلزل کردن مفاهیم نخواهد بود؛ خلاص کردن آنها از مرزهایشان و از بین بردن قابلیت‌شان در تکه‌تکه کردن جهان». در چنین تفکری چیزی اساساً پست مدرن وجود دارد که می‌توان رد آن را تا زمان نیچه و خواستِ نیچه‌ایِ ارزیابی مجدد ارزش‌ها گرفت. از طرف دیگر اشارهٔ نیتو به داستان‌های کوچک و بازی‌های زبانی محلی، جایگزین روایت‌های بزرگ و تئوری‌های فراگیر و تعمیم یافته در رابطه با پیشرفت مدرنیستی شده بود که صراحتاً به مباحث ژان فرانسوا لیوتار[۵]، فیلسوف فرانسوی، در نوشته‌هایش بر وضعیت پست مدرن اشاره داشت. اگر بخواهیم بدانیم که نشانهٔ تجربهٔ یک وضعیت پست مدرن چیست یا چیزی را به عنوان بلوغ حساسیت پست مدرنیستی بشناسیم، همانا آن خواست ماست در دوری از جانشینی صرف یک روایت از هنر با دیگری. این موضوع حتی با عبارت abjection در ارتباط است ؛ واژه‌ای که در ارجاع به آثار هنرمندانی مانند مایک کلی، تونی اورسلر،

جان میلر یا پل مک کارتی به کرات به کار رفته است و به غیرممکن بودن فعالیت بیانی یا ارتباطی موفق می‌پردازد. اما پرداختن به آسیب‌شناسی جهان از هم گسیخته و مملو از تناقض را نباید معیاری جدید و فراگیر تلقی کرد. بلکه باز هم تنها یکی از تم‌های متعددی است که در تجربهٔ هنری جستجو می‌شود. مک کارتی از اواخر دههٔ ۶۰ در تمام اجراها، صحنه پردازی‌ها، ویدیوها و چیدمان‌هایی که چه انفرادی و چه گروهی (با افرادی نظیر کلی و جیسون رادز ) داشته، اشیاء مختلف، اسباب بازی، عروسک، ماسک، سوسیس، سس و چیزهای مختلف دیگر به همراه کنش‌های مختلف را با هم ترکیب نموده است؛ آن‌هم با شیوه‌ای که وقاحت، محبوبیت، پیش پاافتادگی، حماقت، زوال و تمسخر را در کنار هم به متنی هنری وارد می‌کند. حتی در یکی از اجراهای اولیه به نام سر و یکی از دستانت را به دیوار گچ بگیر [۶] (۱۹۷۳) ارجاع تمسخرآمیزی به هنر فرایندی، و به‌طور خاص به قالبی که نومان از بدن خودش گرفته بود، به نام از دست تا دهان [۷](۱۹۶۷) کرد؛ و این ارجاع، با توجه به تعهد و صداقتی که پست مینیمالیسم نسبت به متریال‌ها داشت، بسیار نامعقول به نظر می‌آمد که بی‌شک عمدی بود.

**پل مک کارتی**، *سر و یکی از دستانت را به دیوار گچ بگیر*، از «دستورالعمل»، اجرایی در پاسادنا، کالیفرنیا، ۱۹۷۳.

**دیتر راث**، *صحنه‌های انفرادی*، ۹۸ ۱۹۹۷. این ۱۲۸ ویدئو، راث را در اتلیه‌اش در حال نمیزکردن، مرتب کردن، تعمیر و در یک کلام کار و زندگی، نشان می‌دهد.

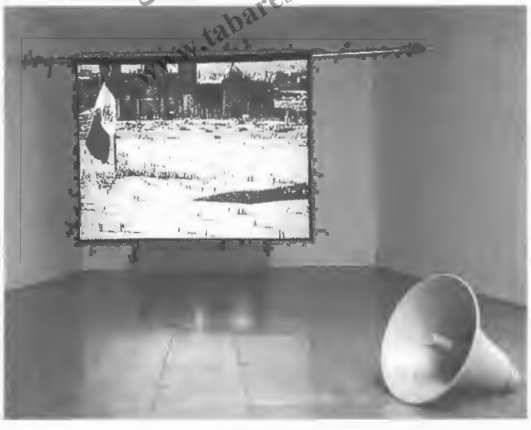
درسی که تاکنون آموختیم، مبنی بر وجود داستان‌های متعدد و ناهمخوان در هنر، توسط جنبهٔ انتقادی آثار مک کارتی تقویت می‌شود؛ نه تنها با آثار او بلکه با تمرین‌های متفاوت هنرمندان دیگری مانند تلاش‌های دیتر رات برای بیرون آوردن نظم از دل بی‌نظمی متریال‌ها، ابهام سمبلیک و تراکم بصری مجموعه فیلم‌های متیو بارنی با نام کریمستر [۸]، بازسازی‌های پی‌درپی گرگور اشنایدر هنرمند آلمانی از خانه‌اش، صحنه‌پردازی‌های زندهٔ هنرمند ایتالیایی ونسا بیکرافت متشکل از ردیف‌هایی از مدل‌های عریان، و مشاهدات شاعرانهٔ هنرمندانی مانند گابریل اروزکو از مکزیک و هنرمند بلژیکی ساکن مکزیک فرانسیس آلی.

واضح است که آزادی گسترده‌تری در ارتباط با متریال، رسانه و تکنیک‌های مورد استفادهٔ هنرمندان در این سال‌ها فراهم آمده است. اما لزوما دامنه این ابزارها افزایش پیدا نکرده است ( البته گرایش روزافزون به کارهای کامپیوتری و اینترنتی یک استثناست) بلکه اشاراتی که انتخاب از بین آنها با خود به همراه می‌آورد اهمیت بیشتری یافته است. پیش‌تر، تصمیم استفاده از ویدئو یا عکس، ناخودآگاه به معنای ایستادن در مقابل فرم‌های تثبیت شده مانند نقاشی و مجسمه‌سازی تلقی می‌شد، و به همین نسبت تصمیم به کشیدن

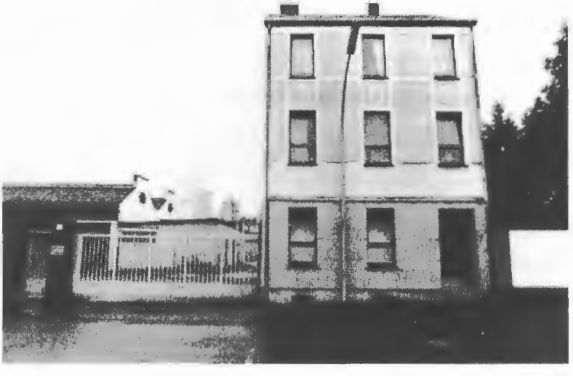
نقاشی نیز به معنای ادامهٔ کاری بود که تاریخی در پشت سر خود داشت و هر حرکتی در رابطه با آن تاریخ سنجیده می‌شد. ذات مشکل آفرین بازنمایی در رسانه‌های سنتی، در سال‌های اخیر کمتر مورد بحث بوده است. ما اکنون در شرایطی به سر می‌بریم که کراس آن را «وضعیت پست مدیوم» می‌نامد. و آن شرایطی است که حضور سرسام‌آور عکس و ویدئو در هنر، بیشتر به خاطر حضور همه جایی و فراگیر این رسانه‌ها در فرهنگ عمومی است، به خاطر این است که ما با تصاویر بیش از هر چیز دیگری ارتباط برقرار می‌کنیم.

ماریا لیند، منتقد، در سخنانش درمورد عکس‌های آنیکا ون هوسولف به همین

www.tabarestan.info تبرستان



**گرگور اشنایدر**، *Haus u r* ، Rheydt، ۱۹۸۵ -۲۰۰۱



**فرانسیس الیس**، *Zocalo*، ۲۰ می‌۱۹۹۹. نمایش همراه با صدا بر روی پرده.

**ایجا لیزا آتیلا**، *consolation service*، ۱۹۹۹. چیدمان در Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc.، نیویورک. فرم خاصی که برای این چیدمان انتخاب شده (شکست داستان به دو تصویر کنار هم) از تکامل یک ایده بوجود آمده است : دو نفر، یک ابتدا، یک انتها و یک رابطهٔ قطع شده ... تجربه ای که به مخاطب منتقل می‌شود، به علت شیوه روایی تجربی و غیررئالیستی و انقطاع عمدیِ آن، در نهایت بسیار رئالیستی تر و قدرتمندتر خواهد بود.

نکته اشاره دارد: «آنها فرهنگ بصری ما هستند. فرهنگی که محورش تصویر است. در این شرایط، تصویر است که برای ما تجربه می‌آفریند و چشمان ما را تربیت می‌کند». ولفگانگ تیلمانز در چنین فرهنگی به‌راحتی بین عکاسی مد، عکاسی برای مجلات و عکس هنری در نوسان است. اما اگر فرقی میان این عرصه‌ها وجود داشته باشد، این تفاوت نه در خود تصاویر، بلکه بیشتر در انتخاب مکان و نحوهٔ نمایش یا انتشار آنها نهفته است. عکس‌های یوتا بارت را نمی‌توان حاوی موضوع یا محتوا (با آن تعریف سنتی که از آن می‌شناسیم) دانست؛ اما از آنجایی که همهٔ ما اکنون بر اهمیت کیفیات تکنیکی واقفیم و می‌توانیم تشخیص دهیم که چگونگی بنا کردن تصویر تا چه حد مهم است، این عکس‌ها به هیچ وجه خالی نیستند. انتخاب‌های او برای قاب‌بندی،

عمق میدان و مکان عکس‌ها، همراه با اطلاعاتی که آنها دربارهٔ ساعت روز، فصل، کیفیت نور و غیره ارائه می‌دهند، روشن می‌کند که آنچه می‌بینیم مانند عمل دیدنِ خود آن است. روت بلیز لوگزامبورگ که او هم مانند تیلمانز آلمانی است اما در انگلیس فعالیت می‌کند، در عکس‌های شبانه با زمان نوردهی بالا، چشم‌اندازهای شهری صامتی خلق می‌کند که گرچه خالی از حضور مردم هستند، اما حالتی روایی را در موردشان می‌توان دید. شبانه‌های هنرمند نروژی نوت آسدام روی هم رفته آزاردهنده‌ترند و به نظرات راجر کلوا، نویسندهٔ سوررئالیست فرانسوی، اشاره دارند که معتقد بود تاریکی در ما نفوذ کرده، آن تلقی که از خود داریم را عمیقاً بی‌ثبات می‌کند. هم پرتره‌های بی‌روح عکاس هلندی رینکه دیکسترا و هم بار روانشناسانه عکس‌های هنرمند انگلیسی سارا جونز تصویرگر تقلاهای روانی و جسمانیِ دوران بلوغ و آثار بزرگسالی قریب‌الوقوع‌اند.

چیدمان‌های پیچیده با صفحات نمایش چندگانه در کار هنرمندان بسیاری مانند داگ ایتکن (از آمریکا)، ایجا لیزا آتیلا (از فنلاند)، آن سوفی سیدن (از سوئد)، ماریجکا ون وارمردام (از هلند)، پیر هوگه (از فرانسه)، شیرین نشاط (از ایران) و پیپیلوتی ریست (از سوییس) گویای این است که این رسانه، دیگر هیچگونه نیازی به شرکت در گفتگوی از مد رفته میان والا و فرومایه، آوانگارد و کیچ، هنر و روزمرگی ندارد. برداشت‌های شوخ طبعانهٔ ریست حول رابطهٔ قدرت و جنسیت به کلی جدا از بحث‌های نظری‌ایست که کارهای فمینیستی پیش از آن را تغذیه می‌کرد. ترکیب درام، واقعیت و روایت درونی در آثار آتیلا بیننده را وامی‌دارد تا از آنچه شاهد است، تعبیر متعلق به خودش را داشته باشد و از خود بپرسد که مرز بین سلامت و بیمارگونگی، بین رؤیا، فانتزی و واقعیت کجاست ( اگر اصلا وجود داشته باشد). در ویدیوهای سیدن، دوربین به عنوان ابزار ثبت، گاه مانند یک مکانیسم کنترل شده عمل می‌کند که نتیجه، مشاهداتی سرد و بافاصله خواهد بود؛ و گاه مانند چشم ناظری است که درگیریِ فیزیکی و حسی با موضوع دارد. اما در هیچکدام از آنها قضاوت اخلاقی وارد نشده است. تدوین صدا و تصویر و تکنیک‌های خاص نمایش در آثار ایتکن، در ارتباط تنگاتنگ با تجربه‌هایی است که هر بیننده‌ای، از هر جایی با آنها آشناست (مانند موزیک هیپ هاپ یا فیلم‌های بالی وود). نشاط، هنرمند ایرانی که مدتی در ایالات متحده زندگی کرده است، از دوربین به عنوان وسیله‌ای برای سخن گفتن از شرایط اجتماعی و مذهبی که امکانات بیان در کشورش را محدود ساخته، استفاده می‌کند. در بیقرار[۹] (۱۹۹۸) زن ومردی را بر روی دیوارهای مقابل هم در گالری نمایش

www.tabarestan.info پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**پیپیلوتی ریست**، *پنجاه*، ۲۰۰۰. چیدمان ویدئویی، باسل ۲۰۰۱

**داگ اتکن**، *زمین الکتریکی*، ۱۹۹۹

داد. مرد در مقابل تماشاگرانی که همه مرد بودند، در حال خواندن یک آواز سنتی ایرانی بود ؛ درحالی‌که زن در حجاب، بی‌صدا بود. زمانی‌که آواز تمام شد، این بار زن شروع به خواندن نمود، اما در سالنی خالی(چراکه اجازهٔ خواندن در جمع را ندارد). تنها مخاطبین او حاضرین در گالری و مردان دیوار مقابل بودند که آنها هم مجبور به دیدن و شنیدن بودند.

در نقاشی، دیگر نیازی به مبارزه با مشروعیت مدرنیسم گرینبرگی احساس نمی‌شود. «زیبایی‌شناسی خانگی»[۱۰] عنوان مجموعه‌ای از نوشته‌های گرینبرگ بود که در ۱۹۹۹ منتشر شد و تیری دو دوو، تاریخدان هنر بلژیکی در مروری بر آن نوشت: «عاقبت گرینبرگ دوباره مورد توجه قرار گرفته است... بیشتر هنرمندان و منتقدانی که در دههٔ ۸۰ حدود ۲۰ سال داشتند، هرکدام به گونه‌ای از گرینبرگ تغذیه می‌کردند؛ وجه مقایسه‌ای که نظریهٔ ضد زیباشناختی رایج در آن دوره هم در تضاد با آن ادعای صداقت داشت». در چنین فضای تغییر یافته‌ای، فیگوراسیون اغراق شدهٔ جان کورین و لیزا یوزکویچ از آمریکا، نقاشی‌های میلتوس مانتاس هنرمند یونانی از کامپیوترها و بازیهای ویدئویی، کلاژهای هنرمند تایلندی اودمساک کریسانامیس در تلاش برای کنارآمدن با فرهنگ و زبان آمریکایی، مناظر زیبا اما کثیف الیزابت پیتون از آمریکا، مطالعه نئو راخ بر میراث سیاسی و زیباشناختی جمهوری دموکرات کشورش آلمان و پرتره‌های سارا موریس از مردم و بناها که هرکدام از مستطیل‌های موجود در سطح شبکه بندی شده آنها مثل یک پیکسل اغراق شده به نظر می‌آید، همه و همه در کمال صلح و دوستی در کنارهم به سر می‌برند. لوک تویمانس هنرمند بلژیکی، از عکس به عنوان مأخذ نقاشی‌هایش استفاده می‌کند و تجارب او در طول مدت کوتاهی که در دهه ۸۰ به عنوان فیلمساز کار کرده بود، در شیوهٔ جداکردن و بریدن عکس‌ها و قاب بندی دوبارهٔ آنها بر نقاشی‌هایش بسیار تأثیرگذار بوده است. رنگ‌های ملایم بوم‌های او در نگاه اول احساس لذت به ما می‌بخشند، اما به سرعت با نمایان شدن تصاویر آزاردهنده و اشارات پنهانی آنها، مثلاً جسد یا اتاق گاز، این حس از بین می‌رود.

ترکیب عادلانه‌ای از عناصر آبستره و بازنمایانه را می‌توانیم در سطح نقاشی‌های هنرمند آمریکایی لارا اونز ببینیم. هیچکدام از این دو، برای اثبات صحّت خود نیازی به انتقاد و درهم کوبیدن دیگری ندارد. علاوه بر آن هر تابلو می‌تواند هم مجزا و هم به عنوان یک شیء در ارتباط با بوم دیگری عمل کند که جزئی از سطحش برآن ظاهر شده است؛ و هم به عنوان جزئی از چیدمان گالری. انتزاع او به کلی متفاوت از برخورد نقاشی‌های جاناتان لسکر و پیتر هالی با تجرید است. آثار این دو به جای

www.tabarestan.info تبرستان

**آن سوفی سیدن**، *فکر کنم او را QM نامم*، ۱۹۹۷. شخصیت «ملکهٔ گل» (Queen of Mud) را سیدن در اجراهای خود بوجود آورد. وی برهنه و آغشته به گل، در مکانهای عمومی، مانند پیشخوان یک فروشگاه بزرگ، ظاهر شد.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اینکه آبستره باشند، بیشتر بازنمایی تفکر آبستراکسیون خوانده شده‌اند. اونز می‌گوید: « به نظر من بسیاری از هنرمندان از نقاشی به عنوان اشاره به یک مرجع استفاده می‌کنند، مثلاً یک نقل قول یا حکایت یا یک ایده، و آن ارجاع به مراتب از خود اثر جالب‌تر است. خود من ترجیح می‌دهم که یک چنین ارجاعی نقاشی را به‌وجود آورد ». درنتیجهٔ این تغییر دیدگاه، انتزاع کاملاً متفاوت در نقاشی‌های مونیک پریتو و اینگرید کالیم و شکل نمایی گری هیوم که هم برگرفته از هنر زیبا و هم رسانه‌های جمعی است، نام «میدان رنگ» به خود گرفته‌اند و این توصیف بدون هرگونه نگرانی یا شرمساری یا کنایه در مورد آنان به کار رفته است. ازآن گذشته، هنرمندان قدیمی تری مانند بریجیت رایلی (با اینکه دیدگاه‌های موجود در آثار دهه ۶۰ اش توسط کسانی مانند راس بلکنر و فیلیپ تاف در دهه ۸۰ دوباره مورد توجه قرار گرفت) هنوز مخاطبین خود را دارند و نزدیک شدن به آثار آنان نیازی به وساطت اقتباس‌های اخیر ندارد.

دههٔ ۹۰ علاوه بر افزایش نمایشگاه‌های بزرگ موقتی، شاهد رشد پی در پی تعداد موزه‌هایی بود که اختصاص به هنر معاصر داشتند. سال بعد از « NowHere» لارس نیتو

به سمت مدیر تیت مدرن لندن منصوب شد. تیت مدرن در بهار سال ۲۰۰۰ با تغییر کاربری یک نیروگاه برق به عنوان جدیدترین حلقهٔ این زنجیره گشایش[۱۱] یافت. از میان اینگونه برنامه‌ها برای بازگشایی فضاهای مرتبط به هم در شهرهای مختلف، شاخص‌تر از همه طرح بنیاد سولومون گوگنهایم است که در ۱۹۹۷ گوگنهایم بیلبائو[۱۲] را در اسپانیا تأسیس کرد (چند سال قبل ازآن نیز مکان دومی برای مرکز نیویورک خود در سوهو برپاکرده بود). با طراحی مبتکرانه این موزه توسط فرانک گری، تعدادی از منتقدین اعلام کردند که این طرح یک تغییر همه جانبه در آفرینش هنر را موجب خواهد شد. به گفتهٔ پیتر اشجلدال، این بنا نه تنها خود را به نگرش‌های زیباشناسانه حاضر در نهضت‌های هنری اخیر رسانده، بلکه از آنها پیشی گرفته است. وی با کلامی پر شور دربارهٔ آن می‌گوید: «خیال‌پردازی‌های این بنا، ملال موجود در هر چیز قدیمی را بدتر و شدیدتر به چشم می‌آورد و به زودی به وقوع هنر جدید حیرت‌انگیزی کمک خواهد کرد». در کنار بیلبائو پروژه‌های دیگری نیز وجود داشتند؛ مانند «موزهٔ هنر معاصر» ریچارد میر(MACBA) در بارسلون(۱۹۹۵) و «کیاسما»ی استیون هال در هلسینکی (۱۹۹۸). MACBA میر نیز مانند گوگنهایم گری، پروژه‌ای مستقل نبود؛ آن هم بخشی از برنامه‌های بلندپروازانه‌ای برای بهبود امکانات زیرساختی و فراغتیِ شهر و ایجاد جذابیت بیشتر برای توریست‌ها محسوب می‌شد. در

شیرین نشاط،
*بی قرار*، ۱۹۹۸

www.tabarestan.info تبرستان

**شیرین نشاط،**
*بی قرار*، ۱۹۹۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

یکی از نمایش‌های آغازین موزه، هنرمندان باید آثاری می‌آفریدند که بین ساختمان موزه جدید (که در میان یک پلازای برچیده شده قرارداشت) با بلوک‌های مسکونی قدیمی در اطراف محوطه نوعی پیوستگی به‌وجود آورد. برای نمونه، تاداشی کاواماتا هنرمند ژاپنی، گذرگاهی را برای عابرین ساخت که از یکی از بازشوهای طبقهٔ اول موزه بیرون زده و تقریباً تا بالکن ساختمان‌های مسکونی مجاور ادامه یافته بود. اتصال نو و کهنه از نظر عملی به هیچ وجه ساده نیست، اما خیال و تصور جای گرفتن در یک زمینه تاریخی مجاز بود.

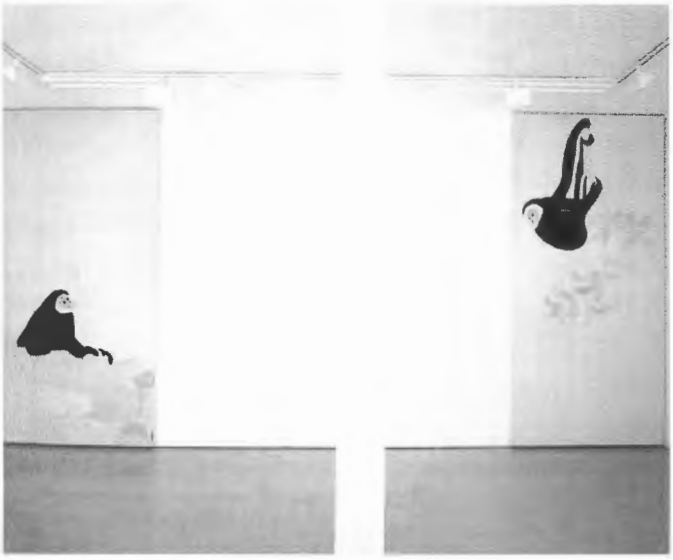
آثار کاواماتا مانند همین کار، بسیاری از مرزها را محو می‌کنند. این پل، بی شک یک اثر هنری است، اما چیزهای دیگری هم هست. هنر بودنش آن را به اینکه فقط بازنمایی یک گذرگاه است محکوم نمی‌کند. چراکه واقعاً یک گذرگاه است و چنین عملکردی هم دارد. یک مشخصهٔ قابل مشاهده در آثار بسیاری از هنرمندان، همین امتناع از اندیشیدن با شرط «این یا آن» (هنر یا طراحی- هنر یا صنایع دستی- هنر یا معماری) بوده است. توبیاس ربرگر هنرمندآلمانی، هم طراحی باغ می‌کند و هم زراعت. همچنین به صنعتکاران آفریقایی سفارش ساخت مبلمان مدرنیستی نیز می‌دهد. دان پیترمن از پلاستیک‌های بازیافتی برای ساخت قالب‌هایی استفاده می‌کند که اندازه‌شان بیانگر مقدار مصرف سالانهٔ هر خانواده از این مصالح است. تعمق جیم ایزرمان بر هنر، معماری، طراحی داخلی و صنایع دستی منجر به خلق آثار متنوعی در زمینه نقاشی، فرش، تزئینات

دیواری، شیشه رنگی و مبلمان شده است. کیا آلتوف از آلمان و مارتین کرید از انگلستان، هردو هم هنرمند تجسمی و هم عضو گروه‌های موسیقی‌اند. لیام گیلیک از انگلستان در زمینهٔ طراحی کتاب، پستر، لوگو، مبلمان و بسیاری چیزهای دیگر فعال است. فبریس ایبر از فرانسه در طول فعالیت حرفه‌ای‌اش به عنوان هنرمند، در استودیوی رادیو و تلویزیونی اجراهای مستقیم نیز داشته است. و تغییرشکل قایق تفریحی و نمایش آن در گالری، تغییر نورپردازی موزه یا دکوراسیون یک رستوران، و طراحی خانه خود هنرمند، تنها چند مورد از طیف وسیع فعالیت‌های هورهه پاردو هنرمند کوبایی است که در لس آنجلس کار می‌کند.

تمام این هنرمندان هرکدام به شیوهٔ خود، هرگونه تضاد بین هنر و عرصه‌های دیگر را رد می‌کنند. آنها مکالمهٔ میان هنر و دیگر شاخه‌ها، مانند طراحی، صنایع دستی یا علم، را به منظور انتقاد از آنها ترتیب نمی‌دهند؛ که این‌کار به معنی اعتقادی گستاخانه به برتری هنر نسبت به آن رشته‌ها خواهد بود. کارهای ربرگر همانطور که خود او اشاره می‌کند، بیشتر دربارهٔ شیوهٔ جدید برخورد با امورند: «هورهه پاردو قایق تفریحی در گالری

**لوک تویمانس**، *تیرک (maypole)*، ۲۰۰۰. عکسی که این نقاشی از آن گرفته شده است، از یک مجله تبلیغاتیِ حزب نازی بوده که در دوران جنگ جهانی دوم در بلژیک منتشر می‌شد و گروهی را در لباس محلیِ آلمان جنوبی در حال برپاکردنِ ستونی نشان می‌دهد که رقصی سنتی (مخصوص روز اول ماه می) حول آن انجام می‌شده است.

نمایش می‌دهد، من هم یک باغ سبزیجات را به عنوان هنر عرضه می‌کنم. من شخصاً چیز زیادی در مورد پرورش گیاه نمی‌دانم. در مورد طراحی هم همین طور. و فرق زیادی بین اینکه باغبانم گیاهان را پرورش دهد و به نجارم سفارش ساخت نسخه‌ای از یک طرح لوکوربوزیه رابدهم، نمی‌بینم». شیوهٔ سنتی برخورد با رابطه میان هنر و تجارب دیگر، یا هنر معاصر و پیشوایان تاریخی‌اش را می‌توان مانند رابطه بین الگو و واکنش نسبت به آن، یا نمونه و نقد آن، دانست. و این، بدان معناست که نمونهٔ تاریخی و متقدم، به هر ترتیب تأثیر خود را اعمال می‌کند. با این وجود، گیلیک تأکید می‌کند که گرچه صفحات و سقف‌های آلومینیومی یا پلکسی‌گلس او شباهتی را به هنر مینیمال تداعی می‌کنند، اما او هرگز تحت تأثیر آن گرایش دهه ۶۰ کار نمی‌کند. وی بیشتر، مینیمالیسم را از نو مطرح می‌کند و چنین کاری قطعاً معنایی که خود مینیمالیسم برای ما دارد را نیز تحت شعاع قرار می‌دهد (آنچه معرفش بود، مسیری که گشود و امکاناتی که فراهم آورد)؛ درست به همان اندازه (اگر نه بیشتر) که درک ما از مینیمالیسم در تفسیر و ارزیابی‌مان از کار گیلیک تأثیرگذار است. به گفتهٔ کارستن هولر: «ممکن است فردی هنر را مستقل بداند، اما فردی دیگر سعی کند تا پلی میان دو حوزه بزند؛ مثلاً



**لورا اونز**، *چیدمان در گالری Sadie Coles HQ*، لندن. نوامبر ۱۹۹۹

**تاداشی کاواماتا**، *پل عابر پیاده*، ۱۹۹۶، چیدمان در موزهٔ هنر مدرن بارسلون(MACBA)، بارسلون

میان هنر و مد یا هنر و علم. حتی این دوگانگی موجود در نگرشی که «خودمختاری» را دیگر تمام شده می‌داند، موجه نیست. من مدلی را با شکل «و...و...و...» بر پیش پا افتادگیِ این ثنویت ترجیح می‌دهم. درست است که به عنوان یک دانشمند کار کرده‌ام و حقیقتاً این موضوع، من و آنچه انجام می‌دهم را متأثر کرده است؛ اما تاکنون کودک هم بوده‌ام، راننده هم بوده‌ام، و بسیاری چیزهای دیگر. این دیدگاه، بازگوکنندهٔ عقاید رابرت ونتوری در کتاب مهم او در اواخر دهه ۶۰ «پیچیدگی و تضاد در معماری» است که به پدیدهٔ «هم این- هم آن» توجه دارد تا «یا این- یا آن». همچنین همسو با تئوری‌های فلسفی ژیل دولوز و فلیکس گواتاری است که در سال‌های اخیر بسیار تأثیر گذار بوده‌اند.

هولر با همکاری رزمری تراکل برای داکومنتای دهم ۱۹۹۷، «خانه‌ای برای خوک‌ها و مردم»[۱۳] را ساخت. بازدیدکنندگان می‌توانستند از خارج بنا هم خوک‌ها را در خوکدانی ببینند وهم خود را در آینه روی دیوار خوکدانی. اما با رفتن به درون خانه، معلوم می‌شود که آن دیواری که از خارج آینه است، از داخل مانند شیشه عمل می‌کند و مخاطب می‌تواند خوک‌ها و بازدیدکنندگان خارج را، بدون اطلاع آنان ببیند. به گفته دانیل بیرنبام، منتقد، «تراکل و هولر با این خانه، تفکر سنتی اومانیسم را دوباره مطرح نمی‌کنند؛ بلکه نمایش آن

**هورهه پاردو،**
**۴۱۶۶ مسیر،**
**۱۹۹۸**

www.tabarestan.info تبرستان

**مارتین کرید، *اثر شمارهٔ ۲۲۵: همه چیز مرتب خواهد شد*، ژانویهٔ ۲۰۰۰، میدان تایمز، نیویورک**

مرز حساس، بیننده را مجبور می‌کند تا یک سؤال را بارها و بارها بپرسد: انسان چیست؟ حیوان چیست؟» داکومنتای دهم در کل، تلاش گسترده‌ای بود برای تجدید نظر، هم در هنر اخیر و هم در زمینه سیاسی‌ای که در آن ظاهر شد. در کنار کارهای به نمایش درآمده در مدت زمان سه ماههٔ نمایشگاه، هر روزه سخنرانی‌هایی برگزار می‌شد که هدفش شرح و بسط و تشریح همین زمینه بود. این نمایش به شکلی آگاهانه، یک تجربهٔ روشنفکرانه و در عین حال مؤثر بود. یا شاید رویدادی بود که نشان داد دو صفت «روشنفکرانه» و «تأثیر گذار» دو جنبهٔ جدانشدنی در یک تجربه هستند. به یاد داریم که در ۱۹۷۰ کاتالوگ نمایشگاه «هنر در جامعه/ جامعه در هنر» (ICA لندن)، لیستی را برای کسانی که طالب منابع نوشتاری بیشتری بودند تهیه کرده بود. حال، کاتالوگ داکومنتای دهم به ۸۰۰ صفحه می‌رسید که شامل ترکیبی از تعداد بی‌شماری متون کلیدی، به اضافهٔ تفاسیر گسترده می‌شد. به عقیدهٔ مدیر این پروژه، کاترین دیوید، درحالی‌که رویکردی ترکیبی به عنوان وسیله‌ای برای بیان کثرت در هنر معاصر لازم بود، ذات ناهمخوان آن نیز برای مقابله با یکپارچگی دروغین دنیا که توسط رسانه‌ها منعکس می‌شود، بسیار مفید به نظر می‌آمد: «آیا نمایشگاهی مانند داکومنتا (که چیزی بین فضای تجربی و بازار هنر است) می‌تواند مدلی ارائه کند که قادر به مواجهه با پیچیدگیِ تجربهٔ زیباشناختی امروز باشد؟ ... نظام نمایشگاهی، که یک مدیوم محسوب می‌شود، روز به روز بر مبنای منطق رسانه

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

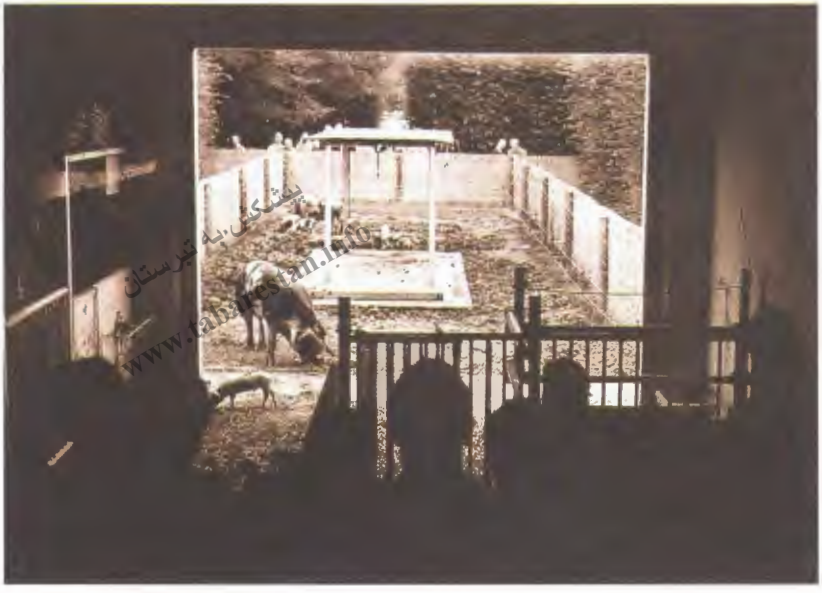
**توبیـاس ریبرگـر**، *نانا*، ۲۰۰۰. علاقه اصلی ریبرگر، به گفته خود وی، در کارهایی مانند این که در آنها طرح‌های کلاسیک و آشنا از نو ساخته می‌شوند، ایده ترجمان است : « آثار من درباره دیدن اشیاء به شیوه ای نوین است ؛ تا حدودی مانند آثار هورهه پاردو. وی قایقی را در موزه به نمایش می‌گذارد. من هم یک باغ سبزیجات را به عنوان هنر عرضه می‌کنم.»

**لیام گیلیک**، *طرح اولیه‌ای برای اتاق کنفرانس از متیو مداین*، مارکوس ویزبک، ۱۹۹۹

تغییر می‌یابد و با جهت گیری آن به سمت ارائه برنامه تماشایی، در معرض تهدید است».

حرکت به سوی برنامهٔ تماشایی، بیش از همه در دههٔ ۹۰ و مخصوصاً در بریتانیا کاملاً محسوس بود، گرچه به آنجا محدود نماند (مثلاً در صحنه‌پردازی طنزآمیز موریتسیو کتلانِ ایتالیایی می‌توان آن را دید). گیلیک مانند هنرمندان دیگری که از آنها یاد شد و بسیاری دیگر از جمله فیلیپ پارنو ، دمینیک گونزالس فارستر و پیر اوگه از فرانسه، هنر را به عنوان کاری در کنار کارهای دیگر انجام نمی‌دهد و در آن بسیار جدی است. به عقیدهٔ او، این هنرمند بودن است که به او آزادی انجام امور دیگر را می‌دهد و دقیقاً به همین علت هنر می‌آفریند. اما هنرمندانی که اینگونه بیاندیشند را بیشتر در ایالات متحده و اروپا، غیر از بریتانیا می‌توان دید و چنین رویکردی به کلی متفاوت با هنر بریتانیاییِ رسانه محور در دهه ۹۰ است. کسانی هم بودند که از این هالهٔ تبلیغاتی که در اطراف هنر بریتانیا در این دوره قرارداشت دوری کردند، مانند آنجلا بولاک، مرلین کارپنتر ، سیل فلویر؛ اما آنها می‌خواستند تا استثناء باشند. نتیجهٔ بارز اجتناب آنها، این بود که در خود بریتانیا نسبت به مکان‌های دیگر کمتر دیده شدند.

چارلز ساچی، مجموعه دار بریتانیایی، بخش بزرگی از آثارش را در رکود اقتصادی اواخر دهه ۸۰ فروخت؛ شامل تعدادی از آثار چهره‌های کلیدی پاپ و مینیمالیسم و نقاشی‌های نئواکسپرسیونیستی. این مجموعهٔ اولیه در ۱۹۸۴ در کاتالوگی به نام «هنر روزگار ما»[۱۴] معرفی شده بود. اما زمانی‌که بعد از فروش آنها، دوباره شروع به تقویت مجموعه خود نمود، بیشتر بر آثار هنرمندان جوان بریتانیایی تمرکز کرد و آنچه در ۱۹۹۷ در آکادمی سلطنتی هنرها در لندن تحت عنوان «شور»[۱۵] نمایش داد، گزیده‌ای از این مجموعه بود. نام نمایشگاه، ارجاع آگاهانه‌ای به نمایش دیگری از هنر بریتانیایی بود که پیش از آن در مرکز هنر والکر در مینئوپلیس با نام «شکوهمند!»[۱۶] برگزار شده بود. «شور» نقطهٔ اوج پدیده تازهٔ «وای. بی. ای» (young British artists- yBa) بود که حضور دائمی‌اش در رسانه‌ها باعث شده بود مردم آن را به عنوان بیان جمعیِ فضای فرهنگی متکی به مد، راحت‌تر بپذیرند. این تصویر کلی بیشتر سعی در پنهان کردن تفاوت‌های فاحش میان نگرش‌ها و ایده‌های هنرمندان داشت و باعث شد که آثار آنها فقط گویای یکنواختی رسانه به نظر آیند و نه چیزی بیشتر. اما نگاه دقیق‌تر به این هنرمندان چیزهای دیگری را هم برملا می‌کند؛ مثلاً عکس‌های تکان دهنده و در عین حال دلسوزانه و گاه مضحک ریچارد بیلینگهام از خانواده‌اش، سگ او در حال خوردن غذاهای ریخته بر کف آشپزخانه یا پدر



**رزمری تراکل و کارستن هولر**، *خانه‌ای برای خوک‌ها و آدم‌ها*، ۱۹۹۷، چیدمان در داکومنتای دهم، کسل

همیشه مستش و مادرش در حال چیدن پازل؛ ویدیوها، عکس‌ها و اشیاء دارن الموند که گویای علاقهٔ او به رابطه میان مکان‌هاست و اینکه چگونه جسم ما می‌تواند خودش را به عنوان یک حضور تاریخی در این ساختار ارتباطی تجربه کند. چیزی که به نظر می‌آمد نفوذ پیداکرده و تعمیم یافته باشد، ایجاد ضربه و برآشفتگی بود که در آثار دیمین هرست و تریسی امین که عملکرد رسانه سهمی ضروری در موضوع آثارشان داشت، شدت گرفته بود.

نمونه بارز این ایجاد برآشفتگی، نحوهٔ تخصیص همین نمایشگاه «شور» در هر دو محل برگزاری‌اش در لندن و نیویورک بود. در لندن کاری که اعتراض عمومی وسیعی را باعث شد پرترهٔ مارکوس هاروی از میرا هیندلی[۱۷](۱۹۹۵) بود؛ تصویر یکی از قاتلین مورز که به علت حضور گسترده در مطبوعات انگلیسی از زمان محاکمه‌اش در۳۰ سال قبل، کاملا آشنا بود. چهرهٔ او مانند یک تصویر رسانه‌ای ساخته شده بود که مُهری به شکل کف دست بچه، مانند پیکسل‌ها یا نقاط تصویر عمل می‌کرد. چهره و سابقه هیندلی در نیویورک شناخته شده نبود و زمانی‌که نمایشگاه در۱۹۹۹ به آنجا منتقل شد، اثری که این

بار نگاه‌ها را متوجه خود نمود، مریم، باکره مقدس [۱۸](۱۹۹۶) اثر کریس اُفیلی بود. این نقاشی که علاوه بر عنصر حاضر در اغلب کارهای او، یعنی پهن فیل، تصاویری از زنان سیاه پوست از مجلات پورنوگرافیک را هم کلاژ کرده بود، از جَانب شهردار نیویورک، رودولف گیولیانی، در یک سخنرانی (که بیشتر تبلیغات انتخاباتی برای کسب رأی کاتولیک‌ها به نظر می‌آمد) قبیح خوانده شد. منتقدی دربارهٔ این نمایشگاه گفت : «نمی‌توان چیزی در مورد آن گفت؛ وقتی شهردار نیویورک موزه را تهدید به تعطیل شدن و لغو ۲/۷ میلیون دلار یارانه‌اش می‌کند، سخن گفتن از ارزش زیباشناختی و روشنفکری بی‌مورد است.»

جنجال‌های کوتاه مدت برسر عاقبت این نمایشگاه در نیویورک، همان بحث‌های ممیزی که یک دهه قبل در مورد میلتورپ و سرانو درگرفته بود را زنده کرد. اما درگیری فرهنگی جدی‌تری در بهار سال بعد به دنبال ورود جناح راست حزب آزادی(FPO) به هیأت دولت اتریش اتفاق افتاد. در طول دهه ۹۰، FPO علاوه بر حملات لفظی به مهاجران و

**وریزیو کتلان**
Bidibidobidiboo،
۱۹۹۵

**دارن آلموند**، کشش، چیدمان ویدیویی در سه بخش، ۱۹۹۹

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

پناهندگان، آن جنبه‌هایی از فرهنگ اتریش که با آن موافق نبود را نیز متهم کرد. این بیانات در میان بقیه، نوشته‌های الفرید جلینک، نویسنده، و یکی از اجراهای هرمان نیچ در تئاتر OM اش(که قبلا توضیح داده شد) را هدف گرفته بود. خود اتریشی‌ها که خواستار بایکوت فرهنگی هنرمندان دیگر کشورها نبودند، از طرق مختلف با این شرایط مخالفت کردند. برای مثال ولی اکسپورت از قبول مهمترین و (از نظر مالی) بزرگترین جایزهٔ اتریش، یعنی جایزه اسکار کوکوشکا، از دست یکی از اعضاء هیأت دولت سر باز زد. فرانز وست ، مجسمه‌ساز، پوستر بزرگی بر نمای ساختمان Secession وین نصب نمود، با این مضمون که این جمله بر رویش نوشته بود : « حزب آزادی برای هنر، هنر برای روزگار»که درواقع نوعی بازی با شعار جدایی طلبانِ بنا بود: « هنر برای روزگار، آزادی برای هنر»

مجسمه‌ساز آلمانی، مانفرد پرنیس، به شیوه‌ای مشابه اما غیرمستقیم‌تر، در عنوان یکی از ساختارهای فضایی‌اش اشاره‌ای به کلاگنفورت داشت. مطالعات گسترده‌تر او حول پویایی اجتماعی و سیاسی فضاهای ساخته شده، خواه عمومی، مؤسسات یا مسکونی، در ارتباط با جنجال‌های سیاسی بود که با مرکزیت استان کارینتیا، که فرماندارش یورگ هیدر، رهبر FPO بود، در می‌گرفت.

درست همانطور که رسانه‌های مختلف به کاررفته در تولید هنر، خود را از تصوراتی که به طرق مختلف از دهه ۶۰ تا ۸۰ در موردشان رایج شده بود رها کرده اند، مباحث

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**تریسی امین**، *تمام کسانی که شبی را با آنها سپری کرده ام*، ۱۹۹۵-۱۹۶۳، ۱۹۹۵

**جیک و دینوس چپمن**، *ریزوم (Rhizome)*، ۲۰۰۰. عنوان این کار، که ماکت یکی از شعبه‌های مک دونالد است، از نظریات ژیل دلوز و فلیکس گواتاری، روانشناسان و فیلسوفان فرانسوی، گرفته شده است که در توضیح پست مدرنیسم این واژه را به کار می‌بردند.

پیشکش تبرستان
www.tabarestan.info

**فرانس وست**، *Haider haidert*، ۲۰۰۱ . نمای ساختمان secession، وین، ۲۸ فوریه تا ۱۳ مارس، ۲۰۰۱

حول رابطه بین هنر و سیاست هم تغییر جهت داده است. زمانی‌که هنرمند ایسلندی، الافور الیاسون ، رنگ سبز را در رودخانه‌ای که از استکهلم می‌گذرد خالی می‌کند، در واقع واکنش مقامات به این اقدام و سکوت یا اجتناب آنها در مقابل جمعی کنجکاو و نگران است که کیفیات و ویژگی‌های خاص آن مکان و حال و هوای فرهنگی آن را مشخص می‌کند. در سال ۲۰۰۰ هنرمند سوییسی، توماس هیرشهورن یک پیاده روی موقتی بر روی کوچه‌ای ساخت که گالری وایت چپل لندن را از مغازه کتابفروشی آنارشیستی مجاورش جدا می‌کرد. وی در سایر کارهایش مقادیری متون نظری و فلسفی، گزارش‌های خبری و چیزهای دیگر را به عنوان بخش‌هایی از چیدمان‌هایش انتخاب می‌کرد؛ درحالی‌که خواندن کامل آنها هفته‌ها طول می‌کشید. آندریاس اسلامینسکی، هنرمند آلمانی، آب موجود در کوهان شتر را می‌کشد و وارد سیستم گرمایش گالری می‌کند؛ وسیله‌ای برای خش انداختن بر در ماشین می‌سازد؛ یا بازیگران گلف را به پرتاب توپ بر فراز ساختمان موزه ایسترز اثر میس وندروهه در کرفیلت وامی‌دارد. اگر

**منفرد پرنیس،** کلاگنفورت، ۱۹۹۹، چیدمان در گالری Nachst St Stephan، وین

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

هرکدام از این کارها بخواهند سیاسی قلمداد شوند، به خاطر مذاکرات، اعمال و تصمیمات مخاطبین است و معنای خود را از اشیاء و متریال‌هایی که لزوماً در زمینه‌ای سیاسی حضور دارند، می‌یابند؛ نه به خاطر اینکه بیانات و نظریات مشخصی در مورد آن زمینه از منظری زیباشناختی و مستقل ارائه می‌کنند. آنری سالا، فیلمساز، پس از پیداکردن فیلمی قدیمی از مادرش در حال ایراد سخنرانی به عنوان رهبر جوانان حزب مارکسیست آلبانی، با کمک لب‌خوانان سخنان وی را تشخیص داده و مادرش را با خویشتن گذشته‌اش مواجه نمود. حیرت و غیر قابل باور بودن این سخنان برای مادرش گویای آن ناهمخوانی و تضادی بود که همواره در مبادله بین واقعیت و خیالات واهی، خاطره و تاریخ در جهان معاصر وجود داشت و در هنر معاصر نیز. بارها و بارها شاهدش بوده‌ایم.

اینکه ما با هرکدام از آن برگه‌های کاغذ گونزالس تورس (که از آنها یاد شد ) چه کنیم، درنهایت بیانگر معضل مسئولیت است. در اینجا دیگر با خواسته‌های بی حد و حصر و نمایشی اجراهای مارینا آبراموویچ، ویتا آکنی، جینو پین، کریس بوردن و دیگران روبرو نیستیم؛ بلکه

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**اُلافور الیاسون**، رودخانه سبز، ۲۰۰۰، استکهلم، سوئد

تعهد و وظیفهٔ یک اندازه و متقابل هنرمند و مخاطب مطرح است. مشاهدهٔ هنر به معنای مصرف منفعلانه آن نیست؛ بلکه در جریان آن بخشی از جهانی می‌شویم که هنر و مخاطب، هردو، به آن متعلق اند. نگریستن عملی منفعلانه نیست و امور را بی تغییر نخواهد گذاشت.

تلاش‌های دهه ۶۰ و ۷۰ (زمانی‌که هنرمندان به دنبال تثبیت ابعاد سیاسی اثر هنری بودند و سعی داشتند تا بی‌توجهیِ تجارب آوانگارد و مدرنیستی نسبت به مسایل اجتماعی را جبران کنند و کسانی که به هر دلیلی از جریان فرهنگی غالب کنار گذاشته شده بودند، را دوباره مطرح نمایند) تا کنون به عنوان عامل‌هایی کلیدی در فرایند تولید و پذیرش هنر کاملاً پذیرفته شده اند. ضربان موجود در تصویرپردازی‌های وارهول، ریتم روزمرگی است و جلوهٔ شاعرانه مصالح که حاضر در آثار بویز و پیروانش بود، در ارتباط تنگاتنگ با زمینه بیانش است. کارکرد سیاسی اثر هنری، مسأله‌ای نیست که بتوان مستقل از هرگونه توجه به منظر زیباشناختی، آنرا نگریست. بلکه راهیست برای پیدا کردن نوعی زیباشناسی برای تسلط بر مخاطب. هنر رویارویی مداوم و ژرف با جهانی است که در آن اثر هنری به مثابهٔ آغازگر و نقطهٔ عطفی در فرایند

پیش‌کش به تبرستان
www.tabarestan.info

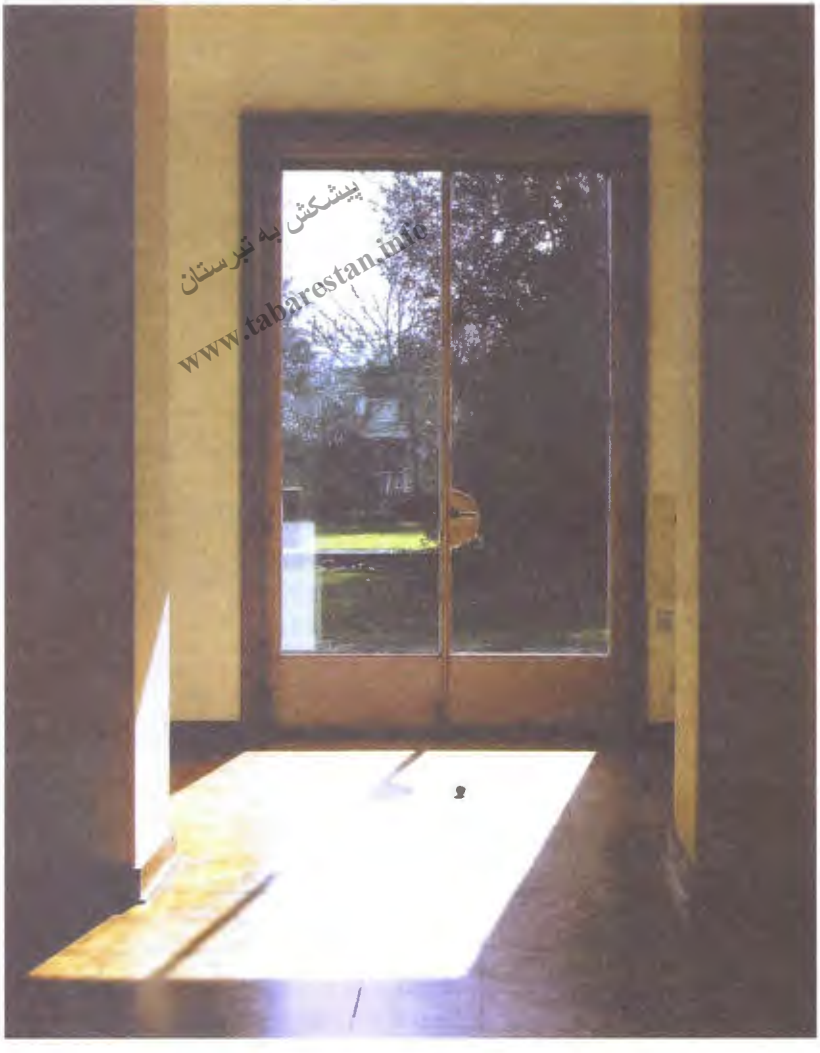
توماس هیرشهورن، پل، ۲۰۰۰، گالری وایتچپل، لندن

کنکاش مداوم معناست، و به هیچ وجه نقطهٔ غایی این پروسه محسوب نمی‌شود.

در طول دورانی که از آن یاد شد، هیچگاه دغدغهٔ همیشگی زیبایی، کیفیات تأثیرگذار فرم و جستجوی معنا انکار نشده است. بلکه تلاش بر این بوده است تا بدون توجه به شیوه‌های معمول و متعارف و رسانه‌های تثبیت شده، به طریقی به آن دلمشغولی‌هایی اشاره شود که همسو با ویژگی‌های زندگی معاصرند.

**آندریاس اسلامینسکی**، Golfball-Action، ۱۹۹۵، چیدمان در موزه Haus Esters، کرفیلت، ۱۱ مارس ۱۹۹۵. باوجود اینکه نتیجهٔ کار (یعنی یک توپ گلف بر کف یک گالری خالی) بسیار مینیمال است، اما دست یابی به آن، زمان، تلاش و هزینه گزافی را می‌طلبد. جایگاه هنر در زندگی واقعی و رابطه بین هنر و اثر بدین وسیله مورد اهمیت قرار گرفته است .

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

**انری سالا**، مصاحبه(*Intervista*)، ۱۹۹۸، ویدئوی رنگی

1- L'informē: mode d' employ

2- Georges Bataille (Base- materialism از پیشگامان

۳ - در این نمایشگاه آثار هنرمندان برجسته قرن بیستم بر اساس نظریات باتای در چهار دستهٔ Base materialism, pulse, Horizontality , entropy نمایش داده شدند. باتای این چهار مفهوم را در مقابل purity,timelessness,uprightness,structure به کار برده است.

4- anti-concept

۵ - وی پست مدرنیسم را به عنوان «بدگمانی نسبت به فراروایات»، یعنی داستان‌های بزرگ درباره جهان و جایگاه پژوهش در آن تعریف می‌کند. وی مدعی است که در دوران پست مدرن بازی‌های زبانی اجتماعی ما (عبارتی وام گرفته از ویتگنشتاین) دیگر نیازی به فراروایات برای توجیه اظهاراتی که در آنها ساخته می‌شود ندارد. (از مدرنیسم تا پست مدرنیسم - عبدالکریم رشیدیان)

6- plaster your head and one arm into a wall

7- From hand to month

8- cremaster

9- Turbulent

10- Homemade aesthetics

11- Tate moderne ،Tate Britain ،Tate liverpool ،Tate Online ،Tate stIves، اعضای مجموعه‌ای هستند که آنها را با نام کلی Tate می‌شناسیم.

۱۲ مراکز دیگر گوگنهایم غیر از نیویورک و بیلبائو در شهرهای ونیز، برلین، لاس وگاس، گوتا دلاجارا (مکزیک) و ابوذبی واقع است.

13- A house for pigs and people

14- Art of our time

15- Sensation

16- Brilliant!

۱۷ - برادی و هیندلی، زن و مرد انگلیسی که کودکان زیادی را در دهه ۶۰ به قتل رسانده بودند و به نام محل دفن اجساد آنان، به قاتلین مورز معروف شدند.

18- Holy virgin Mary

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

Piero Manzoni, Achrome / 1960

www.tabarestan.info تبرستان

در سال ۱۹۶۱، در آغاز دهه‌ای که تمام تلقی گذشته از هنر، در حال دگرگونی بود، تئودور آدورنو "نظریهٔ زیبا شناسی" خود را با این جمله آغاز کرد: "روشن است که هیچ چیز مرتبط به هنر، دیگر بدیهی و خودآشکار نیست". حتی شیوه‌ای که هنر، حداقل از نیمه قرن ۱۹ به بعد، برای برهم زدن سکون اجتماعی اختیار کرده بود، به چالش گرفته شده است و واژه "مدرن" یا "آوانگارد" دیگر مفهوم قبل را ندارد. اولین چیزی که در مورد هنر امروز در مقایسه با حتی چند دهه گذشته جلب نظر می کند کثرت بی‌سابقهٔ سبک‌ها، فرم‌ها، تجارب و برنامه هاست. به نظر می رسد که هرچه بیشتر می بینیم، خصوصاً اگر دیدی سنتی داشته باشیم، این سؤال در ذهن ما قوی‌تر می شود که این آثار یا چه معیاری هنر محسوب شده‌اند.

حرفه هنرمند

شابک: ۹۷۸۹۶۴-۹۶۹۴۳-۹-۰