درونمایه‌های هنر معاصر

در شکم نهنگ:
درآمدی بر هنر پست‌مدرنیستی

پل وود

www.ketab.ir

سرشناسه:
وود، پل
Wood, Paul.
عنوان و نام پدیدآور:
در شکم نهنگ:
درآمدی بر هنر
پست‌مدرنیستی/ پل وود؛
مترجم احمدرضا تقاء.
مشخصات نشر:
تهران: بن‌گاه، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری:
۶۴ص.: مصور؛ ۱۱×۱۷ س‌م.
فروست:
درونمایه‌های هنر معاصر؛ ۱.
شابک:
۹۷۸-۹۶۴-۹۱۶۷۸-۲-۴
وضعیت فهرست‌نویسی:
فیپا
یادداشت:
کتاب حاضر ترجمه
بخشی از کتاب
"Themes in
contemporary art"
با عنوان
"Inside the whale:
an introduction to
postmodernist art"
است.
موضوع:
فراتجدد.
موضوع:
هنر نوین - قرن۲۰م.
شناسه افزوده:
تقاء، احمدرضا،
۱۳۵۲-، مترجم.
رده‌بندی کنگره:
N۶۴۹۴/ف۴و۹۱۳۸۶
رده‌بندی دیویی:
۷۰۹/۰۴
شماره کتابشناسی ملی:
۱۰۹۱۵۳۷

۱

درونمایه‌های هنر معاصر

در شکم نهنگ: درآمدی بر هنر پست‌مدرنیستی

نویسنده: پل وود
مترجم: احمد رضا تقاء
ویراستار: ماهان ملکی

مدیر هنری: ایمان راد
طراح گرافیک: محبوبه مهربانی
مدیر تولید: هدیه احمدی
امور آماده‌سازی و چاپ: شرکت واژه پرداز اندیشه
تلفن: ۶ - ۷۷۱۴۵۰۶۳
چاپ اول: ۱۳۹۲
تیراژ: ۱۰۰۰
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۹۱۶۷۸-۲-۴

نشر بن گاه
صندوق پستی: ۱۵۸۷۵/۸۵۷۶
www.bon-gah.com
این پروژه با همکاری شهاب فتوحی به انجام رسیده است.

www.ketab.ir

<تصویر ۱>
جوزف بویس،
بخشی از اثر،
من آمریکا را دوست دارم و آمریکا مرا دوست دارد
(تصویر ۶).

مُقدمـــــه

«پست‌مدرنیسم» اصطلاحی دردسترس و در عین حال گیج‌کننده است. گیج‌کننده از این بابت که توافقی جهان‌شمول بر سر تعریف «پست‌مدرنیسم» وجود ندارد. این اصطلاح به سبک هنری خاصی اشاره نمی‌کند و بر سر دوره‌ی تاریخی معینی هم که این اصطلاح به آن تعلق دارد و نیز اینکه آیا این اصطلاح صرفاً به هنر مربوط می‌شود یا به یک وضعیت اجتماعی-تاریخی کلان‌تر، اتفاق نظر وجود ندارد. برخی حتی اصولاً در مشروعیت این مفهوم بحث دارند و دیگرانی هم که آن را می‌پذیرند در خصوص سلبی یا ایجابی بودنش رأی واحدی ندارند. ولی علی‌رغم همه‌ی این مسائل محاسن استفاده از این اصطلاح بر معایبش می‌چربد، زیرا لااقل به این نکته اشاره می‌کند که در ثلث آخر قرن بیستم تحولی در هنر رخ داده، که شاید به اندازه‌ی همان تحولی که مدرنیسم بازنمایانده، اساسی و بنیادین بوده است.[1]

<1>
فصل ۱ کتاب
Frameworks for Modern Art
بحث دارد درباره‌ی
برخی از مضامین و
مسائل کلیدی مرتبط با
جریان، که
در مقدمه‌ای جامع در
خصوص هنر قرن بیستم
گنجانده شده است؛
نگاه کنید به صص ۳۰-۵۰،
به ویژه صص ۳۶-۳۷.

www.ketab.ir

دیروز دیروز بود، امروز امروز است

نمونه‌ی تمام‌عیار نقاشی مدرنیستی در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ «انتزاع پسانقاشانه» بود[۲]، که سرآمدان آن کنت نولَند (Kenneth Noland) و جولز اولیتسکی (Jules Olitski) بودند[۳]. وجه مشخصه‌ی نقاشی نولند نوارهای رنگی یا کناره‌های واضح (hard-edged) بود؛ نوارهایی که در ابتدا شکل دایره را داشتند، سپس به شکل الگوهای جناغی (Vشکل) در آمدند، و در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به صورت افقی بر گستره‌ی بوم امتداد پیدا کردند. آثار اولیتسکی در همان دوره متشکل از رنگ‌افشانی به صورت پهنه‌هایی زمخت بود؛ یک یا چند کناره‌ی این پهنه‌ها با خطوط یا نوارهای رنگی نامنظمی مشخص می‌شد که به طرزی نسبتاً خشن با قلم‌مو کار شده بود (تصویر ۲). خود اولیتسکی می‌نویسد: «به نظر من نقاش در تسخیر یک‌جور ساختار است ـ یعنی شکل و اندازه، پس‌زمینه و کناره ـ ولی ساختاری که زاییده‌ی جریان حس رنگ است... رنگ باید در کل کار احساس شود.» این نقاشی‌ها بحث‌های فراوانی برانگیخت و در همان زمان هم ظاهراً به مثابه آثاری آزمایشی تلقی شدند که صرفاً سابقه‌ای از آزمون و خطا ایجاد می‌کردند. به نظر مدافعان این نقاشی‌ها، از جمله منتقدانی نظیر کلمنت گرینبرگ (Clement Greenberg) و مایکل فرید (Michael Fried)، این آثار منتقل‌کننده‌ی احساسات و عواطف شدید بودند؛ آثاری عاری از هرگونه پیرایه‌ی ادبی یا نمایشی که فقط و فقط به وسیله‌ی قوه بینایی جذب و درک می‌شدند. گرینبرگ در همان سال ۱۹۶۰ در ارزیابی نقاشی‌های نولند، و نیز آثار موریس لوییس (Morris Louis)، آن‌ها را «برآشوبنده و ژرف» توصیف کرد و از «اصالت حقیقتاً خارق‌العاده»ی آن‌ها سخن گفت.[۵] فرید به «شور و شیوایی و ظرافت» آثار نولند و «حضور قوی، حساس، و کمابیش ازارنده»ی هنرمند در آن‌ها اشاره کرد.[۶] او آثار اولیتسکی را «تلاشی پرشور برای برانگیختن و در عین حال ثبت شهودی‌ترین و متعالی‌ترین تمایلات رنگ‌پردازانه‌ی نقاش» توصیف کرد و نتیجه گرفت که نقاشی‌های اولیتسکی بی‌شک «در زمره‌ی زیباترین، معتبرترین و تأثیرگذارترین آفرینش‌های زمانه‌ی ما در تمامی عرصه‌های هنری شمرده می‌شوند».[۷]

<۲> اصطلاح «انتزاع پسانقاشانه» را منتقد آمریکایی، کلمنت گرینبرگ، برای توصیف گونه‌ای از انتزاع وضع کرد که فرم‌ها در آن دارای کناره‌های بارز و مشخص بود و جای اکسپرسیونیسم انتزاعی را در صف مقدم نقاشی مدرنیستی گرفت. نگاه کنید به فصل ۶ از کتاب *Varieties of Modernism*.

<۳> آثار فرانک استلا ـ که به نظر برخی برجسته‌ترین نقاش نسل خود بود ـ موردی پیچیده‌تر به دست می‌دهد. این آثار را، که بی‌تردید گونه‌ای از «انتزاع پسانقاشانه» محسوب می‌شوند، برخی مدرنیست‌ها (مثل مایکل فرید) ستودند و برخی دیگر (مثل گرینبرگ) رد کردند. پاره‌ای هنرمندان مینیمال نظیر دانلد جاد و کارل آندره نیز به دلایل متفاوتی آن‌ها را ارج نهادند. برای مطالعه‌ی بحثی درباره‌ی آثار استلا و همچنین نولند و اولیتسکی نگاه کنید به فصل ۶ از کتاب *Varieties of Modernism*.

www.ketab.ir

اما به نظر منتقدان مخالف، این قبیل آثار نشانه‌های بی‌رمق تهی شدن مدرنیسم از مایه‌های انتقادی و تنزل مرتبه‌ی آن تا حد تزئینات و دکوراسیون شرکت‌ها بود. برای مثال منتقد مشهور، لوسی لیپارد (Lucy Lippard)، متعاقباً حرکت‌های دورشونده از مدرنیسم را «تلاش‌هایی برای گریز» ('escape attempts') توصیف کرد؛ گریزی از محدودیت و حتی اسارت. آن زمان او مشخصاً بر نقاشی‌های اولیتسکی انگشت گذاشت و آن‌ها را «موزاک* بصری» خواند.[۴] او با این نام‌گذاری علاوه بر اشاره‌ی زننده به کسالت‌بار بودن نقاشی‌های یادشده و کنایه به ادعای کلاسیک‌مدرنیست‌ها که هنر انتزاعی را «موسیقی بصری» می‌نامیدند، وجهی عمیق‌تر را هم مد نظر داشت. از آنجا که موزاک ما را به رخوت و انفعال و مصرف‌زدگی می‌کشاند، معنای ضمنی این گفته آن است که هنر مدرنیستی بیش از آنکه به‌راستی بر خودآگاهی ما بیفزاید در حقیقت نوعی افیون فرهنگی و تکه‌ای است از آن سر و پوش ایدئولوژیکی که بر واقعیت پرده می‌افکند. البته در اینجا به یک نکته باید دقت شود؛ در واکنش‌های بعدی علیه مدرنیسم آن ادعای استقلال و به‌اصطلاح خودآیینی که به هنر مدرنیستی منسوب می‌شد آنقدر حالت کلیشه‌ای پیدا کرد که تصویری مخدوش از آن ارائه شد، به‌ویژه از سوی آن دسته از مورخین اجتماعی هنر که دغدغه‌های سیاسی داشتند. در نقطه‌ی مقابل این جریان شخصی چون تی جی کلارک (T.J. Clark) قرار دارد که می‌گوید: «مسلماً جنبش‌های جدید باید از نیاکانشان فاصله بگیرند و پدرکشی جزء واقعیات حیات هنری است. اما کشتن مترسک پوشالی پدر... به نظر من کاری است مطلقاً بیهوده و ضامن به وجود آمدن آثار بد، حق‌به‌جانب و ساده‌انگارانه.»[۵] مقصود او از این گفته به سخره گرفتن نقد مدرنیستی یا هر مورد احترام این نوع نقد نیست، بلکه او می‌خواهد بر شکافی تأکید کند که از اواسط تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ در عرصه‌ی هنر آوان‌گارد سر باز کرده بود.

در آن سر دیگر دوره‌ای که درباره‌اش صحبت می‌کنم، یکی از بزرگ‌ترین مکان‌ها در تمام دنیا برای نمایش و عرضه‌ی هنر مدرن در ماه می ۲۰۰۰ گشایش یافت: موزه‌ی تیت مدرن در لندن. این موزه علاوه بر مجموعه‌ی دائمی‌اش شامل نمایشگاهی موقت بود به نام «بین سینما و بدتر از آن»**. این عنوان

<۴>
Olitski, 'Painting in Color' (1966/67), in Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000*, VIB11 p. 795.

<۵>
Greenberg, 'Louis and Noland', pp. 28-9.

<۶>
Fried, *Three American Painters*, pp. 32-3. بخش اول این مقاله در کتاب زیر تجدید چاپ شده است: Harrison and Wood *Art in Theory 1900-2000* VIB9, pp. 787-93.

Fried, 'Jules Olitski's New Paintings', pp. 38, 40.

* موسیقی سبک و ملایمی که در آسانسورها، فروشگاه‌ها، رستوران‌ها، اتاق‌های انتظار و نظایر آن پخش می‌شود - م.

www.ketab.ir

برگرفته از اثر ویدئویی چندپرده‌ایْ کار هنرمند کانادایی، گری هیل (Gary Hill)، بود که بخشی از نمایشگاه مزبور را تشکیل می‌داد. بیشتر آثار این نمایشگاه یا ویدئو بودند یا چیدمان‌های بزرگ‌اندازه، و در آن نشانی از نقاشی‌های متعارف و معمول به چشم نمی‌خورد. در اینجا باز هم نمونه‌هایی از دو هنرمند می‌آورم. ابتدا به اثر ایلای کاباکوف (Ilya Kabakov)، هنرمند روس، اشاره می‌کنم. این اثر درواقع متشکل از دالانی تنگ و خفقان‌آور بود که بیننده زیر نوری ضعیف طولش را می‌پیمود؛ دالانی با دیوارهای کثیف و دلگیر، هم‌رنگ دیوار ادارات قدیمی، که روی آن‌ها «لوح‌های» قاب‌شده‌ای شامل کاغذدیواری‌های رنگ‌ورورفته، عکس‌های قدیمی و دست‌نوشته‌هایی با گوشه‌های تاخورده نصب شده بود. بیننده پس از چند پیچ سرانجام به هسته‌ی اصلی چیدمان می‌رسید: فضایی پر از خاکاره و نوارچسب و آت‌وآشغال‌های دیگر که به دری بسته ختم می‌شد که از پشت آن صدای یک ترانه‌ی سوزناک روسی به گوش می‌رسید. کل اثر روی‌هم‌رفته تصویری دقیق از یک پانسیون یا هتلی مخروبه مربوط به مقطعی نامشخص از دوران طولانی زوال اتحاد جماهیر شوروی به دست می‌داد. حکایت بازگوشده در قالب تصاویر و دست‌نوشته‌های نصب‌شده در دالان ظاهراً روایتِ (در واقع ساختگیِ) زندگی مادر هنرمند/نویسنده از زبان خودش بود. نتیجه‌ی نهایی کار القای نوعی تفکر غمبار پیرامون تحمل و بردباری لازم برای گذران یک زندگی عادی و طبیعی در جهنم یک جامعه‌ی سوسیالیستی ورشکسته بود. در کاتالوگ نمایشگاه از این اثر با عنوان «رمان سه‌بعدی» یاد شده بود.[۱۰]

در نقطه‌ی مقابل، چیدمانی از استن داگلس (Stan Douglas)، هنرمند کانادایی، شامل پیشرفته‌ترین فناوری روز بود: یک سالن نمایش اختصاصی طراحی شده و مجهز به سیستم آکوستیک مخصوص سالن‌های سینما با نورپردازی ملایم. این اثر دو ویدئو پروجکشن را شامل می‌شد که دقیقاً از زمین تا سقف سالن بر روی دیوار به نمایش در می‌آمدند و دو مرد را در حالی نشان می‌دادند که درگیر بحث بودند و به نوبت می‌نشستند و بلند می‌شدند و دور اتاق راه می‌رفتند و بالاخره کارشان به دعوا و مشاجره می‌کشید (تصویر ۳). اتاق یکی از پروژه‌های

<۸>
Lippard, 'Escape Attempts'.

عبارت «موزاک بصری» در این منبع نقل شده است: Kosuth, 'Art after Philosophy' (1969), in Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000*, VIIA11, p. 855.

<۹>
Clark, 'Modernism, Postmodernism and Steam', p. 160.

<**>
'Between Cinema and a Hard Place' برگرفته از یک ضرب‌المثل آمریکایی: between a rock and a hard place که معنایش قرارگیری بر سر تنگنای انتخاب میان دو چیز به یک میزان ناخوشایند است، وضعیتی که در آن «نه راه پیش است نه راه پس»، وضعیت انتخاب میان «بد و بدتر» و رویارویی با «از گل بهتر غضنفر».-م.

www.ketab.ir

نافرجام خانه‌سازی مدرن را که قرار بود پس از جنگ در ونکوور به اجرا در آید بازنمایی می‌کرد. لوپ‌های شش‌دقیقه‌ای بحثی که بین آن دو نفر جریان داشت بی‌وقفه پخش می‌شد ولی، باز هم به نقل از کاتالوگ، در قالب سکانس‌هایی که ظاهراً با کامپیوتر برنامه‌ریزی شده بودند که در مدتی بیش از دو سال فقط یک بار تکرار شوند. این چیدمان به تعبیری می‌تواند بیننده را به تأمل در مورد وعده‌های عمل‌نشده‌ی مدرنیته‌ی غربی در سطح اجتماعی از یک سو، و اختلالات ارتباطی ظاهراً ذاتی روابط صمیمی انسان‌ها از سوی دیگر وا دارد.

صرف‌نظر از هر چیز دیگری که می‌شود درباره‌ی این دو نوع هنر، یکی متعلق به دهه‌ی ۱۹۶۰ و دیگری دهه‌ی ۱۹۹۰، گفت، کاملاً مشخص است که معیارهای قضاوت یا حتی درک آن دو کاملاً با یکدیگر متفاوت است. چنانچه رویکردمان به چیدمان کاباکوف یا ویدئوی داگلس بر اساس همان معیارهایی باشد که منتقدان فرم‌گرای دهه‌ی ۱۹۶۰ برای ارزیابی نقاشی‌های نولند یا اولیتسکی به کار می‌بردند، یا از درکشان عاجز می‌مانیم یا آن‌ها را در ردیف آثار ارزنده‌ی هنرهای تجسمی قرار نخواهیم داد. اگر قرار باشد فقط به بدیهی‌ترین نکات در این زمینه اشاره کرد باید گفت که در چیدمان‌های تلفیقی یادشده، تعلق ویژه به مدیوم (medium-specificity) که خاص نقاشی‌های مدرنیستی است به‌کل منتفی شده؛ هردو اثر گونه‌هایی از روایت‌اند و به این معنا باید در زمان تجربه شوند. البته برای این نوع کار سابقه‌ای وجود دارد، ولی این سابقه را باید در آثار آوان‌گارد انتقادی اوایل قرن بیستم، و به‌طور مشخص‌تر در فعالیت‌های نوآوان‌گاردی جست که از دهه‌ی ۱۹۵۰ به این سو پا گرفتند. با این همه تا اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ تمامی این قبیل فعالیت‌ها به طور کلی فرع بر مدرنیسم مرسوم و متداول محسوب می‌شدند. مدرنیسم هیچگاه بدون رقیب نبود، ولی تا اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ همواره از بحران‌های پیش‌آمده جان سالم به در برده بود. از آن نقطه به بعد ورق برگشت. هنوز بحث است که آیا آنچه از جریان بود را باید در حد و قواره‌ی چرخش پارادایم‌ها در عرصه‌ی هنر برشمرد یا اینکه باید آن را نوعی سازش و مصالحه با آن دسته از نیروهای موجود در فرهنگ وسیع‌تر دانست که بر ضد استانداردهای به‌سختی‌حاصل‌شده‌ی کیفیت در سنت مدرن عمل

<10> Blazwick, untitled note to Ilya Kabakov, *Labyrinth*

<11> Brason, untitled note to Stan Douglas, *Win, Place or Show.*

www.ketab.ir

می‌کردند. از منظر نقد مدرنیستی، آثار پست‌مدرنیستی یا اصلاً هنر نیستند، یا به بیان ساده‌تر تولیدات هنری بدی هستند (که این عیناً تعبیر گرینبرگ در سال ۱۹۸۰ است: بر پایه‌ی داوری نرمش‌ناپذیر او «پست‌مدرن‌بازی» (postmodern business) چیزی نیست جز «پسروی از اصل به فرع: فرع را اصل خواندن، یا این ادعا که تفاوت میان این دو مهم نیست»[۱۲]). البته با همه‌ی این‌ها، در سال ۲۰۰۰ این آثار را مشخصاً به عنوان نمونه‌های معرف هنر معاصر برگزیدند و مناسب افتتاح یکی از بزرگ‌ترین و معتبرترین موزه‌های هنری جهان تشخیص دادند. نهایتاً هر طور که بخواهیم این تحول را وصف کنیم ـ خواه حرکت از یک مرحله از کار مدرن (یا مدرنیسم) به مرحله‌ای دیگر از آن، خواه خروج از مدرنیسم و ورود به پست‌مدرنیسم ـ بی‌شک یک چیز را باید پذیرفت و آن هم اینکه معیار حاکم یا ارزشمند دانستن یک اثر در عرصه‌ی هنر معاصر به‌راستی دستخوش تحولی گسترده و فراگیر شده است.

نقطه‌ی عَطف

خطوط کلی این تحول تاریخی بر کمتر کسی پوشیده است، حتی اگر به اهمیت و جایگاه آن کمتر توجه شده باشد. بنابراین من در ادامه‌ی کتاب حاضر به ترسیم زمینه‌ای کلی می‌پردازم تا بستر مناسبی برای درک مطالب مفصل‌تر جلدهای بعدی همین مجموعه فراهم آید. نقطه‌ی عطف موردنظر از حدود سال ۱۹۶۵ تا حدود سال ۱۹۷۵ را در بر می‌گیرد. در آغاز این دوره، هرچند مدرنیسم با رقبایی همچون هنر مینیمال و هنر پاپ طرف بود هنوز می‌شد گفت اصول و قوانین مدرنیسم که گرینبرگ، فرید و دیگران تئوریزه‌اش کرده بودند در گونه‌ای نقاشی نمود می‌یافت که تعلقی ویژه به مدیوم داشت؛ هنری که در پی ایجاد تأثیرات زیبایی‌شناختی خودآیین در تماشاچیانی بود که گویی از موضع خاصی برخوردار نبودند. اما در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ این نوع نقاشی دیگر از خط مقدم دنیای هنر در سطح جهان فاصله گرفت و جای خود را به هنری تلفیقی و سیاسی‌شده داد که غالباً با عنوان عام «کانسپچوالیسم» (مفهوم‌گرایی) از آن یاد می‌شود؛ هنری که پس از یک مرحله‌ی تحلیلی اولیه از خود به در آمده بود و

<12> Greenberg, 'The Notion of «Postmodern»' (1980), in Hoesterer, *Zeitgeist in Babel*, pp. 48-9.

www.ketab.ir