تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۳/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۹٤/٦/۲۸

عرفان قادری [۱]، احمد نادعلیان [۲]

پژوهشی در زمینه‌مندسازی تاریخی مجسمه‌های مفصلی محسن وزیری‌مقدم[۳]

چکیده

شناخت دقیق و همه‌جانبهٔ هر پدیداری - بویژه پدیدارهای هنری - در کنار دیگر ملزومات، نیازمند دیدگاهی تاریخی نسبت به آن پدیدار نیز هست. به بیانی دیگر، اگر سودای شناخت یک اثر یا یک جنبش هنری خاص را در سر داشته باشیم و به همراه بررسی ویژگی‌های فرمال آنها، به مطالعهٔ زمینه‌های تاریخی شکل‌دهندهٔ آن آثار و جنبش‌ها نپردازیم، دچار اشتباهی بزرگ شده‌ایم و هرگز به شناختی فراگیر دست نخواهیم یافت. از این رو، در این پژوهش نیز به دنبال یافتن «بستر تاریخ‌هنری» برای مجسمه‌های مفصلی (٥٤-۱۳٤۸) محسن وزیری‌مقدم - به عنوان نمونه‌هایی برجسته از آثار هنرمندان نوگرای ایرانی - بوده‌ایم. برای رسیدن به این مقصود، با روشی توصیفی - تحلیلی و در دو بخش به این موضوع پرداخته‌ایم: در بخش اول، سیر تحول آثار این هنرمند از ابتدا تا عزیمت او به پاریس در سال ۱۳٤۷ (۱۹٦۸) و خلق مجسمه‌های حرکتی/مشارکتی (مجسمه‌های مفصلی) بلافاصله پس از بازگشت او از فرانسه مورد مطالعه قرار گرفته است و کوشیده‌ایم تا نشان دهیم که چگونه او تا پیش از رفتن به پاریس به عنوان هنرمند مجسمه‌ساز فعالیت‌های خود را آغاز کرده و به فرم و بیانی خاص در این هنر نیز دست یافته است؛ و در بخش دوم، با ترسیم نمایی کلی از جوّ هنری پاریس در دهه‌های پنجاه و شصت؛ تلاش کرده‌ایم آن شرایط تاریخ‌هنری‌ای که بستر ظهور آن دو مفهوم اساسی (یعنی حرکت در اثر هنری و مشارکت مخاطبان در ایجاد آن حرکت) در مجسمه‌های وزیری‌مقدم شده‌اند را آشکار کنیم. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه مجسمه‌های مفصلی وزیری‌مقدم در سال‌های پس از بازگشت او از فرانسه - و در ایران - ساخته شده‌اند، اما از منظری تاریخ‌هنری، به زمینهٔ تاریخیِ هنر حرکتی/مشارکتی فرانسه در دهه‌های پنجاه و شصت تعلق دارند و باید در آن بستر مورد مطالعه قرار گیرند.

کلیدواژه‌ها: مجسمه‌های مفصلی، محسن وزیری‌مقدم، هنر حرکتی، هنر مشارکتی.

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران
E-mail: Erfan.Qadery@Gmail.com
۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)
E-mail: Nadalian@Yahoo.com
۳. این مقاله، مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول به راهنمایی دکتر احمد نادعلیان با عنوان «شناسایی و تحلیل علل ظهور و عملکرد هنر تعاملی با تأکید بر هنر تعاملی در ایران در دانشکده هنر دانشگاه شاهد است.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

یکی از نقدهایی که همواره بر هنرمندان ایرانی موسوم به «نوگرا» - ازجمله نقاشانی چون جلیل ضیاءپور، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری، مارکو گریگوریان - وارد شده، همگام نشدن آنها با جنبش مدرنیسم هنری غرب بوده است. این‌که آیا باید فعالیت‌های این هنرمندان را به بهانهٔ ناهماهنگی آنها با فرآیند تاریخ هنر مدرن غربی کوچک شمرد، یا آن از آن‌خودسازیِ تعمدی اسلوب غربی و اضافه‌کردن عناصر ایرانی به آن به منظور ایجاد سبکی اصیل در نقاشیِ مدرن را، باید مشخصهٔ ذاتی و ویژگی تمایزدهندهٔ هنرِ نوگرای ایران به شمار آورد و به آن مفتخر بود،موضوعاتی هستندکه در جای خود قابل مطالعه و بحث‌اند؛ اما بی‌هیچ تردیدی،اقتباس از غرب با شکافی هفتادساله (پاکباز،۱۳۸۷،۲۰۲)دو اِشکال را بر کار هنری این هنرمندان تحمیل کرده است: اول، بی‌خبری و بی‌اعتنایی آنها نسبت به جنبش‌ها و تحرکات هنری معاصر؛ دوم، و در درجهٔ بالاتری از اهمیت برای این پژوهش،محروم شدن این هنرمندان از ایفای نقشی مؤثر در فرآیند تاریخی شکل‌گیری آن جنبش‌ها و تحرکات هنری. به بیانی دیگر، «هرچند امواج تحولات هنر مدرن با تأخیری نسبتاً طولانی از آنچه در غرب رخ داده بود به ایران رسید، لیکن نقاشان ایرانی به سرعت خود را با آنچه به عنوان هنر روز جهان معنا می‌شد هماهنگ کرده و در بطن تحولات نقاشی معاصر قرار گرفتند. این موضوع اگرچه مشارکت هنرمندان ایرانی در تحولات نقاشی مدرن را منتفی می‌سازد، لیکن نمایانگر تلاش جدی نقاش ایرانی پس از جنگ دوم برای شرکت در سرنوشت هنر معاصر جهان می‌باشد.»(حسینی‌راد،۱۳۷۸،۱۸۱)همین منتفی شدن مشارکت هنرمند ایرانی در تحولات هنر مدرن؛ولی در عین حال، تلاش او برای شرکت در سرنوشت هنر معاصر جهان، نقاط تاریکی هستند که این پژوهش درآشکار کردن آنها می‌کوشد.به منظور بسط بیشتر مسئله،بیایید به یاد آوریم که مثلاً چگونه نقاشی‌خط از بطن مکتب سقاخانه زاده شد و با آثار هنرمندانی چون حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام به مکتب نقاشی‌خط تبدیل و مسبب بسیاری ابداعات در عرصهٔ هنر آن روزگار ایران شد؛ تا جایی که آیدین آغداشلو می‌گوید:»ورق‌های ماندگار و پرمعنا و زیبایی از دفتر هنر معاصر ایران، قطعاً به «نقاشی‌خط» و مکتب آن اختصاص دارد. و در این چند دهه تأثیر قابل‌توجهی بر جامعه و فرهنگ ایران از نقاشی دیواری، تا گرافیک، تا هنرهای تزیینی، گذاشته است.»(نقل شده در شریفی‌زیندشتی و اوجی،۱۳۸۸،۳۱) اماپرسشی که حتی پیش کشیدن چندبارهٔ آن نیز می‌تواند برای هدف ما مفید واقع شود، مسئلهٔ رابطهٔ این آثار -مثلاً همان مکتب نقاشی‌خط با همهٔ کامیابی‌هایش در قلمرو هنر معاصر ایران- با تاریخ هنر مدرنیستی غربی است. آیا رابطه‌ای منطقی میان تحولات هنری دهه‌های شصت و هفتاد اروپا با هنر مدرنیستی ایرانِ دهه‌های چهل و پنجاه وجود دارد؟ به بیانی روشن‌تر، آیا می‌توان فعالیت-های»نوگرایان»ایرانی را در بستر تحولات همزمانِ هنر غربی توجیه کرد؟ با مطالعه‌ای مختصر در هنر این برهه از تاریخ ایران، پاسخ این پرسش- همان‌طور که بسیاری از پژوهشگران نیز اذعان کرده‌اند- یقیناً «خیر» خواهد بود؛ یعنی «جنبش هنر نوگرای ایران» را نه می‌توان و نه باید نتیجهٔ تحولات منطقی جنبش‌های هنریِ مدرنیستیِ غربی دانست.

اما در میان این «نوگرایان»، به نظر می‌رسد که محسن وزیری‌مقدم در جبهه‌ای دیگر قرار می‌گیرد. او که همانند دیگر هم‌قطاران دانشجوی خود، پس از اتمام تحصیلات نقاشی در ایران با بورس‌های متعدد در دوره‌های متفاوت کاری‌اش راهی کشورهای مختلف اروپایی شده بود، مسیری غیر از تلفیق مؤلفه‌های فرهنگیِ ایران در اسلوب نقاشی غربی را برگزید و با ورودش

Archive of SID

www.SID.ir

به دنیای ساخته‌های حجمی، و مشخصاً مفصلی‌ها (۱۳٤۸/۱۹٦۹)، مجسمه‌هایی متحرک [۱] و مشارکتی [۲] به‌وجود آورد که تا آن زمان در بستر هنر ایران بی‌سابقه بود. همین «بی‌سابقه» بودن، پرسش «چگونگی» آن را به ذهن فرامی‌خواند؛بنابراین مسئلهٔ اصلی ما نیز در اینجا – که چارچوب ساختاری این نوشتار نیز بر آن استوار است – پرسش از بستری تاریخی است که ایده‌های «حرکت» و «مشارکت مخاطب»[۳]در آثار حجمی وزیری‌مقدم در آن شکل گرفته است.به بیان دقیق‌تر:در چه بستر تاریخ‌هنری‌ایی باید آثارِ مفصلی وزیری‌مقدم را جای-گذاری کرد؟ حال، برای رسیدن به پاسخِ این مجهول تاریخی، نوشتار پیش‌رو را به دو بخش خواهیم کرد، بخش نخست؛معرفی فعالیت‌های وزیری‌مقدم و پیگیری آثار او تا پیدایش مجسمه‌های مفصلی خواهد بود، و در بخش دوم؛ با ترسیم نمایی کلی از جوّ پاریسِ اواخر دههٔ پنجاه و اوایل شصت، نشان خواهیم داد که چگونه مفاهیم حرکت و مشارکت مخاطَب در اثر هنری- که در هوای آن زمان پاریس پراکنده بود-زمینه را برای پیدایش مجسمه‌های وزیری‌مقدم فراهم آورد.

۱- نگاهی بر فرآیند تحول آثار وزیری‌مقدم از ۱۳۲۶ تا ۱۳۴۷

برای آنکه بتوان روایتی منطقی از مراحل شکل‌گیریِ مجسمه‌های مفصلی یا حرکتی وزیری‌مقدم به دست داد؛ باید ابتدا پیشینهٔ هنریِ او را به اختصار از نظر گذراند. دلیل ضرورت این امر، در «دگرگونی»های مدام آثار و تفکراتِ او در خلال چندین دهه فعالیت مستمر در قلمرو هنرهای تجسمی نهفته است؛ به طوری که اگر بخواهیم تنها یک ویژگی را (پس از مطالعهٔ سیر تحول آثار او) برای وزیری‌مقدم نام ببریم؛ آن، باید جست‌وجو و تجربه‌گری پیگیر و بی‌وقفه در سبک‌ها و گونه‌های مختلف هنرهای تجسمی باشد.

شکل ۱. محسن وزیری‌مقدم، ۱۳۲٦. بندر انزلی، **منبع**: پاکباز،۱۳۸۳،۷٦

به طور کلی مراحل مختلف کار هنری این هنرمند را می‌توان در هشت بخش خلاصه کرد:

تمرین‌های طبیعت‌گرایانهٔ امپرسیونیستی (۳٤-۱۳۲٦)، که به دوران تحصیل او در دانشکدهٔ هنرهای زیبا بازمی‌گردد؛ پیکرنمایی استیلیزه به همراه نقش‌مایه‌های نمادین ایرانی(۳۷-۱۳۳۵)، یعنی همان نقاشی‌هایی که در سال‌های نخست حضورش در آکادمی هنر رُم به سوی آن گرایش می‌یابد؛ نقاشی‌های انتزاعیِ تغزلی و آثار شنی(٤۲-۱۳۳۷)، که پس از فارغ‌التحصیلی از آکادمی به سوی آنها جذب می‌شود و برای او موفقیّتی بین‌المللی به ارمغان می‌آورد؛ نقش‌برجسته-های هندسی فلزی(٤۹-۱۳٤۵)، که مرحلهٔ آغاز رهاکردن نقاشی به نفع ورود به دنیای حجم است؛

Archive of SID

www.SID.ir

مجسمه‌های چوبی ثابت(۱۳٤۷)، که دورهٔ تثبیت یک فرم انتزاعی ویژه برای آثار مجسمه‌ای اوست و در دوره‌های بعد نیز ادامه می‌یابد؛ مجسمه‌های چوبی متحرک و مفصل‌دار(٥٤-۱۳٤۸)، که آغاز ورود دو مفهوم کلیدی «حرکت در اثر هنری» و «مشارکت مخاطب» در آثار وزیری‌مقدم است؛ نقاشی‌های متحرک رنگی به شیوهٔ انتزاعِ هندسی(٥٤-۱۳٥٦)، که در آنها تکه‌هایی از چوب و پلاستیک با همان فرم مجسمه‌های مفصلی بر روی یک ساپُرت [٤] نصب می‌شد و مخاطبان می‌توانستند با تغییر شکل این سازمایه‌ها، ترکیب‌بندی آثار را تغییر دهند؛ و در نهایت بریده کاغذهای کلاژ شده و بازگشت به نقاشی انتزاعی در سال‌های اخیر. (پاکباز،۱۳۸۳)

شکل ۲. محسن وزیری‌مقدم،۱۳٤۲. جنبش(٥)، **منبع:** پاکباز،۱۲۰،۱۳۸۳

اهمیت «نوآوری» در آثار وزیری‌مقدم را باید از دو نظرگاه جداگانه نگریست: نخست آنکه او دارای چنان ذهنیت و برداشتی انعطاف‌پذیر از هنر است که می‌تواند با آثاری امپرسیونیستی و طبیعت‌گرایانه (تصویر۱) وارد رُم شود، و با آثاری که به وضوح متأثر از تاشیسم اروپایی و اکسپرسیونیسم انتزاعی امریکایی است (تصویر۲)، فعالیت خود را در نقاشی ادامه دهد. این ویژگی انعطاف‌پذیری، همان چیزی است که اندکی جلوتر با تکیه بر آن قصد توجیح پذیرش مفاهیم حرکتی و مشارکتی توسط وزیری‌مقدم را داریم. پاکباز معتقد است که بی‌تردید، دیده‌ها و شنیده‌های وزیری در آن سال‌ها تأثیرتعیین‌کننده‌ای در تحول اندیشه و هنرش داشته است.(پاکباز،۱۳۸۳،۳۹) اما خود هنرمند این ادعا را بارها نفی کرده است و آن دگرگونی‌ها در سبک آثارش را با «بخت» و «شهودِ» فردی در پیوند دانسته است. بهترین نمونهٔ چنین برداشتی را می‌توان در روایت او از «کشف» نقاشی‌های شنی مشاهده کرد:»...من برای خنداندن دوستانم، ماسهٔ سیاه را برداشتم و خودم را سیاه کردم. ناگهان اثر شیارهایی که از حرکت انگشتانم بر روی ماسه پدید آمده بود مرا به تفکر انداخت. اندیشه‌ای تازه در ذهنم بیدار شد؛ تصویر خاک‌بازی‌های کودکی در برابرم تجسم یافت... خاطرهٔ چیزی که زمانی انجام داده بودم. یک بازی به ظاهر بی‌هدف، به یک تجربهٔ تجسمی عمیق تبدیل شد. بازی من در برابر چشمان کنجکاو دوستانم پایان گرفت. کیسه‌ای از ماسه برداشتم و به رُم برگشتم. شکل یابی بر روی ماسه، سرگرمی جالبی بود، ولی ماه‌ها طول کشید تا توانستم شیارهایی را که بر دلِ خاک نقش می‌زدم بر روی بوم ثابت کنم.»(پاکباز،۱۳۸۳،٤۱) این در حالی است که به اعتقاد پاکبازِ»رهیافت وزیری حاکی از درک عمیق هنر انتزاعی و هم‌سویی آگاهانه با جریان هنری آن زمان بود و نظر هنرشناسان برجسته‌ای مانند جولیو کارلو آرگان [٥] را به خود جلب کرد.»(پاکباز،٤۱،۱۳۸۳)

Archive of SID

www.SID.ir

شکل ۳. محسن وزیری‌مقدم،۱۳٤۷. نقش‌برجستهٔ ریتمیک، **منبع**: پاکباز،۱۲٤،۱۳۸۳

شکل ۴. محسن وزیری-مقدم،۱۳٤۷. توتم(۱)، **منبع**: پاکباز،۱۲،۱۳۸۳

اما نظرگاه دوم به خصلت فردی او بازمی‌گردد؛ در توضیح این مطلب باید گفت که نقاشی‌های شنیِ (تصویر۲) وزیری‌مقدم، که از سال ۱۳۳۸ آغاز و تا ۱۳٤۲ ادامه می‌یابند؛ به چنان شهرتی می‌رسند که نه تنها در بیشتر کشورهای اروپایی به نمایش درمی‌آیند، بلکه در دو دوسالانهٔ مشهور هنرهای تجسمی، یعنی دوسالانهٔ معتبر ونیز و سائوپائولو، به عنوان نمایندهٔ ایران حاضر می‌شوند. این موفقیت‌ها به شکلی استعاری می‌توانستند به معنای آن باشند که وزیری‌مقدم، در مقام یک هنرمند، آن بیان شخصی خود از هنر انتزاعی را یافته است و نیازی به کند و کاو بیشتر در آن ندارد، اما او به سبب همان خصلت جست‌و جوگرانه و سکونت‌گریز خویش، از سال ۱۳٤۲ که به ایران بازمی‌گردد، فکر ادامهٔ نقاشی‌هایِ شنی را از سر می‌راند و به تجربه‌ای جدید می‌اندیشد.» او به ادامهٔ کارهای شنی رغبتی نداشت، ولی آیا می‌توانست از دستاورد این دوره به تمامی چشم بپوشد؟

او به این نتیجه رسید که تمرین‌هایی با خط - یعنی همان عنصر اساسی ترکیب‌بندی‌های شنی-انجام دهد. این تمرین‌ها به نوعی نقاشی انتزاعی هندسی انجامید که خود مقدمه‌ای برای تجربه‌های ساختمانی سه‌بُعدی آینده بود.» (پاکباز،۱۳۸۳،٤٦) ردپای این دو خصلت وزیری‌مقدم، یعنی انعطاف‌پذیری و تجربه‌گرایی را می‌توان در تمام طول مسیر پیشرفت او مشاهده کرد.»از ۱۳٤۷، او در ادامهٔ کار با آلومینیوم و ورق آهن، به منظور تأکید بیشتر بر پویایی بصری، از عامل رنگ نیز استفاده کرد. بدین نحو که پشت نوارهای فلزی را رنگ می‌زد و برش‌های چوب رنگ شده را در بین نوارها قرار می‌داد. بازی انعکاس نور روی فرم‌های برجسته و فرورفته، جلوه‌ای از حرکت در سطح نقش‌برجسته به‌وجود می‌آورد.» (پاکباز،۱۳۸۳، ٤۸)

از همین سال (۱۳٤۷)، وزیری‌مقدم با ورود به قلمرو آثار مجسمه‌ای، شروع به ساخت مجسمه‌های چوبیِ ثابت خود می‌کند که فرم آنها را مستقیماً از نقش‌برجسته‌های فلزی سال‌های پیش اقتباس کرده است. او خود در این باره می-گوید:»از سال ۱۳٤۸، با بهره‌گیری از نقش‌برجسته‌های فلزی اقدام به ساختن مجسمه‌های چوبی کردم. نوارهای فلزی را رها کردم و برش‌های چوبی بین آن‌ها را مبنای کار قرار دادم. در آغاز، برش‌های چوب با زوایای نود درجه کنار هم چسبانده

Archive of SID

www.SID.ir

شدند – گاه چوب خالص، گاه رنگی با قوس‌ها و حفره‌ها.» (همان) بنا بر این شواهد، اگر ادعا کنیم که او در هر لحظه از فعالیت هنری‌اش آماده و حتی منتظر تحولی دیگر در نوع، فرم و محتوای آثارش بوده است سخنی به گزاف نگفته‌ایم.

اما رخداد تعیین‌کننده‌ای که به نظر می‌رسد در همین سال‌ها تأثیری قطعی بر شکل‌گیری مجسمه‌های مفصلی یا حرکتی/مشارکتی وزیری‌مقدم داشته– و نیز همهٔ آنچه که در این نوشتار می‌آید، حول اهمیت همین رویداد می‌گردد – بورس اقامت یک‌سالهٔ او در سیته دِز آر [٦] فرانسه بوده است. باید توجه کرد که او در حالی در سال ۱۳٤۷ (۱۹٦۸) از سوی وزارت فرهنگ و هنر به فرانسه می‌رود که مجسمه‌سازی را در ایران آغاز کرده و به فرم یا بیانی فردی از آن نیز دست‌یافته است (تصویر ٤). اما موضوعی که در اینجا درخور تأمل بیشتر است، «چگونگی» ورود دو مفهوم یا ایدهٔ هنری در آن زمان جدید، یعنی «حرکت» و «مشارکت مخاطب»، به آثارِمفصلی وزیری‌مقدم پس از پایان اقامت یک سالهٔ او در پاریس و بازگشت به ایران است.

به منظور ورود به بحث و با فرض امکان موجه جلوه دادنِ ورود این مفاهیم بر اساس سیر تحول مجسمه‌سازی در ایران، باید گفت که حتی اگر ما یک نگاه کلی و غیرموشکافانه نیز بر پیشینهٔ شکسته‌بستهٔ مجسمه‌سازی در ایران بیفکنیم، بی‌درنگ و به وضوح درخواهیم یافت که این آثار حرکتی وزیری‌مقدم را با هیچ دلیل و برهانی نمی‌توان به پیشرفت منطقی مجسمه‌سازی ایران نسبت داد؛ازاین‌رو، پاسخ پرسش بالا را در جایی دیگر باید جست.

شکل ۵. محسن وزیری مقدم،۱۳٤۸. فرم‌های اُرگانیک(مجسمه‌ی مفصلی)، **منبع:** پاکباز،۱۳۸۳،۱۲۱

در روایت خودِ هنرمند از پیدایش این آثار، مثل آن‌چه که در مورد نقاشی‌های شنی بیان کردیم، از «بخت» به عنوان عامل اصلی یاد شده است:»یک روز اتفاقی پیش آمد؛ برای آنکه بتوانم چوب را سوراخ کنم، چوب‌هایی دیگر را در زیر آن قرار دادم و مته را روشن کردم. همین‌طور که مته را به سمت پایین فشار می‌دادم؛ چوب رویی به دور خودش چرخید. این رخداد مرا به فکر واداشت که اگر یک آهن از وسط این سوراخ‌ها رد کنم، این فرم‌ها می‌توانند روی هم حرکت کنند.» (مصاحبه با هنرمند،۱۳۹۲) شاید تأکیدی این چنینی بر فرایندی خودانگیخته و از پیش فکرنشده، با قولی دیگر از هنرمند که در سالِ ۱۳۵۳ در مصاحبه‌ای با روزنامهٔ جوانان ایرانِ نوین بیان شده، در تناقضی آشکار باشد:»هیچ‌وقت از مجسمه‌هایی که در یک نقطه خاموش مانده‌اند خوشم نمی‌آید. احتیاج زیاد به وسیله‌ای داشتم که چون دست آدمی در یک نقطه جمع گردد و هر وقت که خواست باز شود و در تمام قسمت‌ها ریشه بدواند.»(روزنامهٔ جوانان ایران نوین،۱۳۵۳) در اینجا صحبت از «احتیاجی»

Archive of SID
www.SID.ir

شکل۶. محسن‌وزیری‌مقدم،۱۳۵۲ (هنرمند در حال شکل‌دهی اثر). گیرودار (مجسمهٔ مفصلی)، **منبع:** آرشیو شخصی نگارنده

است که گویا مجسمه‌های مفصلی پاسخی به آن بوده است، حال‌آنکه در سخنی پیش از آن، از «جرقه‌ای ناخودآگاه» سخن گفته می‌شود که حتی خود هنرمند نیز از آن بی-اطلاع بوده است. یا در جایی دیگر می‌گوید: «در حقیقت یک هنرمند بدون داشتن محیط هنری و دیدن اتفاقات روز نمی‌تواند یک هنرمند برجسته باشد و باید همهٔ کارها و اثرها را ببیند تا بتواند از آنها بهتر باشد.»(روزنامهٔشرق،۱۳۸۳)

اما جدا از این دست قول‌های ابهام‌انگیز، و از دیدگاهی پژوهشی، قبول چنین حکایت «رمانتیکی» از پیدایش حرکت در اثر هنری، و مهم‌تر از آن، مشارکت مخاطب در ایجاد آن حرکت؛ به معنای نادیده‌گرفتن سنتی هنری است که از دهه‌های نخستین قرن بیستم در غرب آغاز شده و جسته‌وگریخته ادامه پیدا کرده و در دهه‌های پنجاه و شصت، آن‌طور که نشان داده خواهد شد، به اوج خود رسیده است. به بیانی دیگر؛ پذیرش این‌که حرکت و مشارکت مخاطب، به شکلی «خودانگیخته» در آثار این هنرمند ظهور کرده، به‌منزله‌یبی‌اعتنایی به همهٔ آن «تفکرات» و «مفاهیمی» است که مارسل دوشان [۷] در مقالهٔ کنش خلاق [۸] و آثار (تلویحاً) مشارکتی خود، گرایش نو [۹] و گراو [۱۰] در بیانیه-های خود، و هنرمندانی نظیر یاکُف آگام [۱۱] در آثار خود بیان کرده‌اند. شاهد بر این مدعا را می‌توان این قول گِرهارد وُن گِروِنیتز [۱۲]، هنرمند حرکتی و یکی از اعضای گروه صفر [۱۳] آلمان، در نظر گرفت:»[...] اشیای حرکتی، مجسمه‌های سنتی‌ای که متحرک شده باشند نیستند. حرکت، بر تغییر شبکهٔ روابطی دلالت دارد که سازه را در فضا و زمان تعریف می‌کند. هنر حرکتی یک سبک جدید نیست، بل‌که یک هنر جدید است، به این معنی که رابطهٔ شیء - مخاطب جدیدی را تأسیس می‌کند.»(as cited in Popper,1975,p.216) بنابراین باید گفت ورود چنین مؤلفه‌ای اساسی در هنر، که نعوم گابو [۱۴] از آن در بیانیهٔ رئالیست [۱۵] خود همچون امری فلسفی یاد می‌کند را نمی‌توان»اتفاقی» شهودی قلمداد کرد.

حال، با این توضیحات اگر فرض را بر عدم دقت یا صحت این قول بگذاریم و به کندو کاو و تأمل در بستر تاریخ-هنری این آثار بپردازیم، شاید توجیهی قانع‌کننده‌تر در باب ظهور چنین آثاری بتوانیم یافت. بنابراین، آنچه در بخش بعد خواهد آمد، توصیفی از شرایط کلی هنر دهه‌های پنجاه و شصت فرانسه خواهد بود - جایی که وزیری‌مقدم مجسمه‌ساز در سال ۱۹۶۸ (۱۳۴۷) وارد آن می‌شود و بلافاصله آغاز به ساخت مجسمه‌های مفصلی خود می‌کند.

۲. هنر حرکتی/مشارکتی فرانسه در دهه‌های پنجاه و شصت

کَترین میه [۱۶]، تاریخ‌نگار و منتقد هنر در کتابی با عنوان هنر معاصر فرانسه [۱۷] (۲۰۰۶) ادعا می‌کند که»در ابتدای سال‌های ۱۹۶۰، واقع‌گرایان نو [۱۸] از یک‌سو و هنرمندان دیدمانی [۱۹] و هنر حرکتی از سوی دیگر موفق شدند پیله‌ی مکتب پاریس [۲۰] را که دیگر زیاده تنگ شده بود پاره کنند. مکتب پاریس به دلایل بارزی که ناشی از جنگ بود، عملکرد پذیرشی را که در ابتدای قرن

Archive of SID

www.SID.ir

بیستم مَشی خود ساخته بود از دست داد. این مکتب پاریس که در بهترین وضعیت به راه‌اندازی فضای پساکوبیستی‌ای فشرده ادامه می‌داد، سرانجام فضایی روشنفکری ایجاد کرد که آن هم بیشتر دست و بالش بسته بود... .»(۲۶،۱۳۸۸)بنا بر این نظر، ما نیز اگر قصد ترسیم فضایی کلی از هنر دههٔ شصت فرانسه را داشته باشیم، می‌بایست آرا و آثارهنرمندان این دو گرایش را مورد واکاوی قرار دهیم:

مکتب واقع‌گرای نوی پاریس، خود شاخه‌ای از مکتبی بین‌المللی با عنوان گرایش نو بود؛»گرایشی بین‌المللی در اوایل دههٔ شصت، که مؤلفه‌های کنستروکتیویسم [۲۱] و هنر حرکتی، هم‌چنین هنرمندان و گرایش‌های هنری در اروپا، ژاپن و امریکای جنوبی را به هم پیوند می‌داد. تخصص‌ها و تشکیلات آنها بسیار متنوع بود، ولی اغلب در برخی ویژگی‌های اصلی با یکدیگر مشترک بودند: کاربست مواد و فنون جدید از علم و صنعت؛ روش فعالیت گروهی؛ ادغام تأثیرات نور و صدا؛ و اعتقادی سنت شکنانه در باب استانداردهای زیباشناسی سنتی.»(www.encyclo-pedia.com)شاخهٔ-«فرانسوی» این گرایش در ۱۹۶۰ با عنوان گروهگراو شکل گرفت؛»این گروه آن‌طور که از نام [۲۲] آن پیداست، تأکید را بر نگرش علمی به پدیدارهای بصری، بویژه ادراک و شناخت، گذاشت.»(Popper,2007,64)این گروه شش-نفره که شامل هنرمندانی چون یوارال [۲۳]، خولیو لو پارک [۲۴]، فرانسیس مُرِلت [۲۵]، فرانسیس سُبرینو [۲۶]، هُراسیو گارسیاَ رُسی [۲۷] و جوئل اِستین [۲۸] بود؛ در ۱۹۶۰ تشکیل و در ۱۹۶۸ منحل شد. در این مدت کوتاه، چهار بیانیه از سوی هنرمندان این گروه در سال‌های ۱۹۶۱، ۱۹۶۳، ۱۹۶۶ و ۱۹۶۷منتشر شد که با نگاهی گذرا به محتوای آنها؛ می‌توان به ماهیت فعالیت این گروه راه برد. در اینجا، به منظور آشنایی با حال‌وهوای فکری و هنری این گروه به نقل بیانیهٔ ۱۹۶۳ آنها خواهیم پرداخت و از این طریق تلاش خواهیم کرد توجیهی بر آثار متهورانهٔ آنها به دست دهیم:

«گشایشی لازم است؛ گریز از دور باطلی که هنر جهان امروز در آن گرفتار است. هنر امروز چیزی نیست جز یک دروغِ بزرگ، سرگشتگی‌ای که از راه‌های مختلف به یک کنش ساده که «آفرینش هنری» نامیده می‌شود بازمی‌گردد. جدایی بین این «خلق هنری» و عموم مردم، معمولاً واقعیتی غیر قابل کتمان است. عامهٔ مردم، هزاران کیلومتر از تولیدات هنری دور هستند؛ ازجمله آنهایی که آوانگارد خوانده می‌شدند. اگر هرگونه دلمشغولی اجتماعی در هنر امروز هست، باید واقعیت اجتماعی باشد: مخاطب. در چارچوب حدودی که برای ما امکان‌پذیر است، می‌خواهیم مخاطب را از وابستگی سردی که او را به سمت پذیرش منفعلانهٔ چیزی که نه‌تنها به عنوان هنر، بلکه کل سامانهٔ زندگی به او تحمیل می‌شود جدا کنیم. این وابستگی سرد و مرده با تکیه بر ادبیاتی که در آن متخصصان هنر برای توجیه نقش خود به عنوان واسطه‌هایی بین اثر هنری و اجتماع ژست انجام آن را می-گیرند حفظ شده و عقدهٔ خودکم‌بینی تمام‌عیاری را در مخاطب ایجاد کرده است. این ادبیات، خواسته یا ناخواسته، هم‌دستانی را در بین اکثریت هنرمندانی که خودشان را در موقعیتی پیامبرگونه، خلق امری یگانه و روشنگرآثار هنری ملاحظه می‌کنند، یافته است. از یک‌سو با رها کردن شخصیّت قطعی و جزمی آثار سنتی، بازنگری‌ای نسبت به ارزش عمل خلّاقه انجام شده، و از سوی دیگر اوّلین قدم به سمت بازاندیشیدن یک مخاطب که همیشه بر مبنای سطح فرهنگی خود، دانش خود، درک زیباشناسانهٔ خود و...مجبور به تأمل[صرف] بوده، برداشته شده است. ما مخاطب را با قدرت درک متوسط او مستعد عکس-العمل نشان دادن می‌دانیم. جهت‌گیری ما تا به امروز این است: ما اثری را پیشنهاد می‌کنیم که مخاطب را در کنشی جذب می‌کند که

Archive of SID

www.SID.ir

ویژگی‌های مثبت او را در محیطی از ارتباط و تعامل بیدار می‌کند. مشکل ما چیزی جز یک تجربهٔ سنجیدهٔ اولیه در جهت برداشتن فاصله‌ای که بین مخاطب و اثر وجود دارد نیست. هم‌چنان که این فاصله ناپدید می‌شود، جذب در خود اثر شدن و اهمیت شخصیت خالق اثر را از بین بردن. از اینجا؛ اهمیت کل روساخت که فرآیند «خلق» را دربرگرفته است و هم-اکنون چون قانونی بر هنر سلطنت می‌کند ناپدید می‌شود. ما می‌خواهیم مخاطب را به کنارگذاشتن خودبازداری‌ها یا خودخوری-ها دل‌بسته کنیم. می‌خواهیم او را به مشارکت ترغیب کنیم. می‌خواهیم که او از مشارکت خویش آگاه باشد. می‌خواهیم او را در موقعیتی قرار دهیم که او تذکر یابد و دگرگون کند. می‌خواهیم او خط سیری به سوی تعامل با سایر مخاطبان داشته باشد. می‌خواهیم در تماشاگر قابلیّت مهم درک و کنش داشتن را گسترش دهیم. یک مخاطب آگاه از قدرتخویش در کنش داشتن و خسته از سوء استفاده‌ها و سردرگمی‌ها، او خودش قادر به «انقلاب در هنر» خواهد بود. او شعارهایی را به تجربه‌اش اضافه خواهد کرد: مشارکت نکردن ممنوع. دست نزدن ممنوع. نقض نکردن ممنوع.»(K atzenstein,2004,pp.56-58)

آن‌طور که در توضیح نخستین لابیرنت [۲۹](۱۹۶۳) این گروه-به عنوان تنها یک نمونه از آثار این هنرمندان- خواهیم دید؛ آنها در نخستین مرحلهٔ کار خود، آن «بی‌اعتبار کردن جایگاه هنرمند» و «به مشارکت گرفتن مخاطب» را در ایجاد توهمات بصری و در بافتاری همچنان تجسمی می‌جستند. اما از میان اینها؛ آنچه که از کار این هنرمندان برای ما حائز اهمیت است، و در هر دورهٔ کار آنها از آن به عنوان اصلی اساسی یاد می‌شود؛ خواست نفی انفعال مخاطب از کنشگری در اثر هنری است. گراو به منظور ایجاد این بستر برای «کشف ظرفیت‌هایِ مخاطبان»، با آثاری دیدمانی آغاز کرد.

شکل۷ گروهِ گراو، ۱۹۶۳. لابیرنت، **منبع**: www.roalonso.net

نخستین اثرگراو که در آن، این اصول نظری، کاربستی هنری می‌یابند؛ لابیرنتی است که در ۱۹۶۳ در جریان دوسالانهٔ پاریس ساخته شد که بنا بر گزارش فرانک پاپر؛ این اولین بار بود که ایدهٔ به هم پیوند دادن مخاطب با فرایند زیباشناختی شروع به کاربست عملی کرد. در این اثر؛ مشارکت مخاطب به شیوه‌های مختلفی فراخوانده می‌شد: او می‌توانست یا با حرکات خودش و یا با دستکاری سازمایه‌های اثر بر آن تأثیر بگذارد و یا آنکه خودش به‌واسطهٔ موانعی که بر سر راه او قرار داده شده بود یا اشیایی که موقعیت‌ها معمولی دیدن و لمس کردن را تغییر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌داد تحت تأثیر قرار گیرد.(Popper,1968,p.180) این لابیرنت از بیست بخش جداگانه ساخته شده بود که هر بخش آن با ارائهٔ ابعاد صوری متفاوت از بخش‌های دیگر، و با تکیه بر توهمات بصری، نوعی بی‌ثباتی را در ادراک مخاطب به‌وجود می‌آورد. از اینجا می‌توان گفت که این اثر نخستین موفقیّت هنرمندان گروهگراو درخواست آنها برای تغییر دادن کارکرد معمول چشم به سوی موقعیتی بصری بر مبنای حوزهٔ دیدپیرامونی و ناپایداری بوده است. مخاطبان، این لابیرنت را پریشان اما خوشحال ترک می‌کردند؛ و در گیجی‌شان سعی می‌کردند کنترل خود را بر جهان پایدار[واقعی] بازیابند. (pierre,2010,pp.94-95)

شکل۸. گروهِ گراو، ۱۹٦٦. یک روز در خیابان، **منبع:** Popper,1975,p.27

از دیگر آثار این گروه که در آن می‌توان آن وجه «مشارکتی» را مشاهده کرد ،یک روز در خیابان [۳۰] نام دارد: «در نوزدهم آوریل ۱۹٦٦، گروه گراو[...]برنامهٔ یک روز در خیابان را برگزار می‌کند. گروه از ساعت هشت صبح تا یازده شب، از خیابان شانزه‌لیزه تا کارتیه لاتِن و با عبور از خیابان‌های اوپرا و توییلری و مونپارناس؛ به ملاقات تماشاگران می‌روند، البته با وانتی پُر از اشیای عجیب و غریب همچون نقش‌نمای غول‌پیکر و پیکرهٔ قابل پیاده شدن و دوباره سوار شدن، چارپایهٔ فنری و... . جوئِل اِستِین، یکی از اعضای گروه، در جمع‌بندی این اثر، اهداف گروهگراو از این اثر را به خوبی توضیح می‌دهد:«بیرون آمدن از مدار سنتی گالری‌ها... تا حد ممکن، در تماس تنگاتنگ با مردم ماندن...» گروهگراو می‌خواست کار را با اثر هنری‌ای که چند انسان خوش اقبال در سکوت مکان‌های ویژه از آن لذّت می‌برند یکسره کند. گراو می‌خواست این امر را دستاویز یک «جشن جمعی» سازد و حتی الگوی آن چیزی شود که روابط بشری در«جامعه‌ای آزادشده»خواهد بود. زیرا خصوصیّات سرگرم‌کنندهٔ این مداخله‌های غیر اجتماعی نطفهٔ اعتراض اجتماعی را در خود داشت.»(میّه،۱۳۸۸،ص٤۳)

آثار یا اشیایی که در این اثر در اختیارِ مردم قرار داده شد، شامل بالن‌های بزرگ؛ چیزهای مختلف برای کنش و دستکاری؛ و بلوک‌هایی برای راه رفتن بر روی آنها، هرگز از سوی مخاطبان به منزلهٔ «آثاری هنری» مورد احترام نبودند. هرچند تنها هدف هنرمندانگراو نیز، رسوا کردن مفهوم سنتی اثر هنری و ارتقای کنش در سطحی فردی و جمعی بود. همچنان که عابرین سرگرم بازی با این اشیا بودند، پرسشنامه‌هایی بینِ آنها توزیع شد که پرسش‌هایی از این دست را با آنها مطرح می‌کرد: هنر مدرن–مثل آنچه که در گالری‌ها، سالن‌ها و موزه‌ها یافت می‌شود–آیا جذاب، معمولی، لازم، غیرِ قابل فهم، هوشمندانه، یا بی‌خودی است؟ یا: به نظر شما، این اثر چه نوع ابتکاری دارد: تلاش برایِ شهرت، فرهنگی، تجربی، هنری، سیاسی، یا این‌که اصلا جنبهٔ ابتکاری ندارد؟ آیا این ابتکار می‌تواند برای نمونه در پاریس سال ۲۰۰۰ عرضه شود؟ آیا شما در این نمایش شرکت کردید؟ از این پرسش‌نامه‌ها هرچه که به دست می‌آمد، حداقل بر آگاه کردن مردم از امکانات آزمایش نشده در کنش مخاطبان در آن خیابان تأثیر می‌گذاشت.(Popper,1975,p.26)

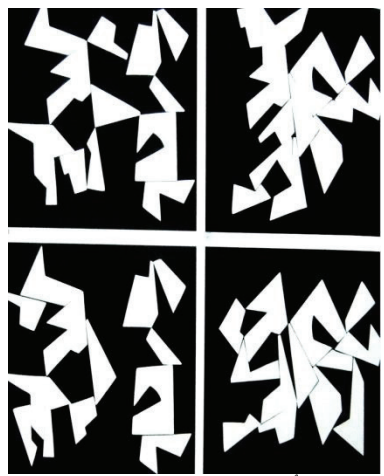
همزمان با فعالیت‌های این واقع‌گرایان نو در فرانسهٔ دههٔ شصت، هنرمندانی دیگر با سبک‌های

Archive of SID
www.SID.ir

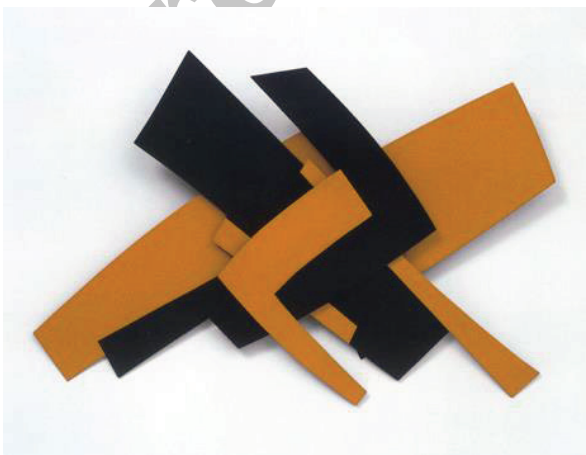
مختلف هنر حرکتی نیز وجود داشتند که به هرچه فراگیرتر شدن جو حرکتی/مشارکتی آن زمان پاریس کمک می‌کردند. از جملهٔ این هنرمندان یاکف آگام هنرمند اسرائیلی مهاجرت کرده به فرانسه بود که در آن زمان به عنوان یکی از پیشگامان «هنر مشارکتی» به شمار می‌آمد. او در نخستین نمایشگاهِ خود(۱۹۵۳)، چهل‌وپنج اثر قابل دستکاری توسط مخاطب، تابلوهای دِگرگشت‌پذیر [۳۱]،را به نمایش گذاشت.»هرکدام نسبت به دیگری بسیار متفاوت بود، اما ویژگی‌های مشترکی در همهٔ آنها وجود داشت؛ نخست آنکه هیچ‌کدام، ساختار از پیش‌تعیین‌شده‌ای نداشتند.همهٔ آنها شامل بخش‌های قابل‌جابه-جایی بودند و ازاین‌رو پویایی مجازی پدید آمده به‌واسطهٔ عامل زمان را در پی داشتند. مطابق اصل همیشگی آگام، هیچ‌کدام از این آثار نمی‌توانستند در یک لحظهٔ خاص «گرفته» شوند. آنها نه موقعیت‌های ثابت، بلکه احتمالات یا انگیزش‌های بازی را بازمی‌نمایاندند.» (Popper,1976,p.140)

از آنجا که از این دوره به بعد، همهٔ تلاش‌های آگام در راستای بیانِ حرکتِ ساختاری و درگیر کردن فعالانهٔ مخاطب در این حرکت معطوف شد؛ فرانک پاپر، این مرحلهٔ کار او را نقطهٔ عطف پیشرفت آثار او می‌داند(p.110,1968)و از قول هنرمند می‌گوید:»مقصود من از تابلوهای دگرگشت‌پذیر، دقیق‌تر، تابلوهایی است اساساً مبتنی بر تغییر ساختارهای تصویری آنها؛ یا از طریق یک عنصر اصلی یا به‌واسطهٔ عناصری که می‌توانند واقعاً در محدودیت‌های از پیش تعیین شده حرکت کنند و در سوراخ‌هایی که با فواصل منظم یا نامنظم قرار داده شدند فرو روند، یا در نهایت از طریق عناصری که می‌توانند آزادانه به روی کل سطح تابلو حرکت کنند.»(ibid) (تصویر ۹) همان‌طور که در تصویر پیشین نیز دیدید، این اثر شامل چند مؤلفهٔ هندسی است که با میله‌هایی، داخلِ ساپُرت سوراخ سوراخ شده فرو رفته‌اند و مخاطب می‌تواند هر یک از این عناصر هندسی را به دلخواه، حول محور خودش بگرداند، و ازاینجا ترکیب‌بندی [۳۲] جدیدی را به‌وجود آورد.

در قالبی مشابه آگام اما با فلسفه‌ای متفاوت، پُل بِری، با الهام از آثار کالدِر [۳۳] پژوهش‌هایی را در ساخت اثری که خود آن را سطوحِ جنبا [۳٤](۱۹۵۳) نامید آغاز کرد. در این اثر نیز، مثل مورد آگام، هدف هنرمند ایجاد امکانی برای مخاطب در تغییر ترکیب‌بندی اثر، به‌واسطهٔ مشارکت مستقیم او در آن است.



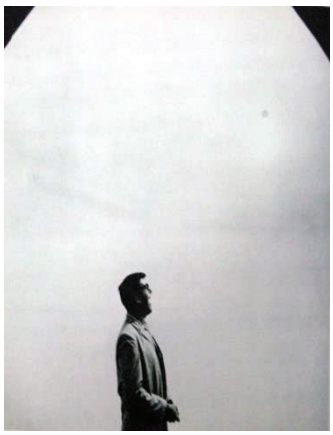
شکل۹. یاکُف آگام، ۱۹۵۳. سفید و سیاه بر سیاه، **منبع**: Popper,1976,p.33



شکل۱۰. پُل بِری، ۱۹۵۳. سطوحِ جنبا.، منبع: www.nrw-museum.de

Archive of SID

www.SID.ir



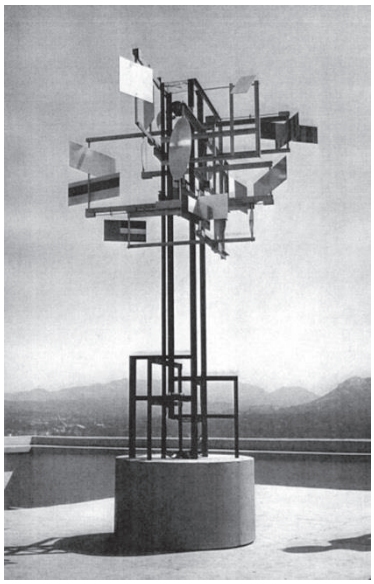
شکل۱۱. یاکُف آگام،۱۹٦۷. روشنایی بشود، **منبع:** Popper,1976,p.374

بِری در توضیح این اثر می‌گوید:»با تقسیم این فرم‌ها در سه سطح متوالی، توانستم به هرکدام از آن‌ها یک محور خاص را اختصاص دهم؛ سطح اول روی سطحِ دوم، سطحِ دوم روی سطحِ سوم، و سطحِ سوم به دیوار نصب شده بود. این امکان وجود داشت که مثلاً سطحِ اول بچرخد، در حالی که دو سطح دیگر بی‌حرکت باقی بمانند. این ویژگی امکان آن که به لحاظ نظری بی‌نهایت ترکیب تصویری به‌وجود آید را فراهم می‌آورد.»(Popper,1968,p.128)

حال، اگر بخواهیم به وجه فناورانهٔ هنر حرکتی آن زمان پاریس نیز نگاهی بیفکنیم، باید از دو هنرمند نام ببریم؛ یکی آگام، که این دست آثار خود را هنر تِله [۳۵] نامید، و در بیانیه‌ای تلقی خود از این گونهٔ هنری را چنین بیان کرد:»مفهوم هنر تِله متضمن برداشتی نو از هنرهای دیداری به مثابه آزادی‌بخشی از ابژه است. به شکلی سنتی؛ همیشه هنرهای دیداری فرم یک اُبژه را به منزلهٔ یک اثر مستقل، کامل، خودکفا و ثابت به خود گرفته است. در این‌گونه تلقیَ؛ فرد می‌تواند از شیء هنری به مثابه یک پیام یاد کند.[اما]هدف هنر تِله، فرارفتن از شیء و به‌وجود آوردن موقعیت هنری مستقل از آن است. هنر تِله، یک واقعیت ناپیدا را حس‌پذیر می‌کند: ساطع کردن، نمایش دادن و تجسم تصویری که برای مخاطب نیروهای ناپیدا و تغییرناپذیر واقعیت مادی را آشکار می‌کند. در اینجا بیان هنری منوط به تشعشعات غیر مادی به‌وجود آمده یا کنترل شده توسط هنرمند است، که به واسطهٔ بهره برداری او از فناوری مدرن منعکس شده است. قصد هنر تِله گسترش گنجینهٔ واژگان ارتباط دیداری با همهٔ امکانات ارتباطات راه دور است. همان‌طور که تلگراف، تلوزیون و تلفن حساسیت ما به فضا و زمان را تغییر می‌دهد، هنرِ تله ممکن است یک دید جدید به واقعیت را آشکار سازد.»(Popper,1976,p.241) نخستین تجلی مهم این بیانیه در آثار آگام، اثری بود با عنوان»روشنایی بشود» [۳٦] که در سال ۱۹٦۷در نمایشگاه نور و حرکتِ [۳۷] پاریس به نمایش درآمد. او در این اثر، موقعیتی محیطی ایجاد کرد که گرچه آکنده از نمادهای مذهبی ویژهٔ آثار آگام است، اما کاملاً فاقد ساختار یا تصویری خاص است. این اثر که از فضای درونی یک کُره با رنگ سفید تشکیل شده بود، طوری طراحی شده بود که می-توانست تمام انواع انرژی را، خواه نور باشد یا صدا، بگیرد و انعکاس دهد. در درون این فضا، مخاطب با چیزی جز یک لامپ روبه رو نمی‌شود؛با این توضیح که ویژگی اصلی اثر نیز در این است که نور لامپ، فقط در واکنش به صداهای تولید شده توسط مخاطب، زیاد و کم می‌شود. به این ترتیب؛ آگام تا آن حد در درگیر کردن مخاطب پیش می‌رود که اگر مخاطبی در اثر «شرکت» نکند، اساساً چیزی قابل درک نخواهد دید. اما از سوی دیگر، مخاطبی که نقش معیّن خود را به عهده گیرد، قادر به تکرار فرمان نمادینی است که به موجب آن نور خلق می‌شود.»این اثر، دیگر پرسشی از شیء هنری نیست؛ بلکه آزادی زیباشناسی و ظرفیت‌های خلاق انسان از طریق یک طرح شنیداری-دیداری است که بدون واسطه‌ها ساخته شده‌اند.»(ibid,p.242) برای آگام، واقعیت روانی یک شخص در امکانات بی‌شمار هر انسان نهفته است. بنابراین تنها وظیفهٔ حقیقی هر هنرمند را در آگاه کردن انسان‌ها از نیروهای ذهنی‌ای که آنها را فراگرفته‌اند می‌بیند. این آگاهی، تنها از طریق آزاد کردن این نیروهای ذهنی به‌واسطهٔ یک تجربهٔ زیباشناسانه میسّر می‌شود. این تجربه،

Archive of SID

www.SID.ir



شکل۱۲. نیکلاس شُفِر، ۱۹۵۶. CYSP1، **منبع:** www.thecreatorsproject.vice.com

باید تجربه‌ای فعال باشد و ترکیبی از حواس انسانی را دربرگیرد.(Popper,2007,p.32)

اما اثر سیبرنتیکی بسیار مشهورتر، و البته به لحاظ تاریخ هنر حرکتی با اهمیت‌تر، را می‌توان CYSP1(برگرفته از دو حرف اوّل واژه‌های cybernetic و spatio-dynamic) اثر مشترک نیکُلاس شُفِر و فرانسیس تِرنی [۳۸]، یکی از مهندسان شرکت تجاری فیلیپس، معرفی کرد که در سال ۱۹۵٦ ساخته شد. شُفِر(۹۲-۱۹۱۲) در مدرسهٔ هنرهای زیبای بوداپست، در درون سنت‌های کنستروکتیویستی و باوهاوسی آموزش دید، اما در ۱۹۳۵ به «فرانسه» مهاجرت کرد و از نیمهٔ دههٔ چهل به مطالعه روی پیوندهای بین هنر و فناوری پرداخت.(Stiles,1996,p.385) او نخستین هنرمندی بود که آثار خود را به پیل [۳۹] های فوتوالکتریک، دریافتگرها و میکروفون‌ها مجهز و از تکنولوژی‌های کنترل خودکارالکتریکی برای ساخت سیستم‌هایی که به صدا و سکوت، حرکت، نور و تاریکی واکنش نشان می‌دادند استفاده کرد.(Ruhrberg,2005,p.580)»روال کار شُفِر، گسترش نظری و عمل معانی «خلأ فعال» [٤٠] نزد گابو و پوسنر بود: از این منظر؛ او با اضافه کردن اسکلت خطی فلزی به همراه سطوحی از آهن، فولاد، مس جلا داده شده و دیگر مواد؛ کنستروکشن‌های هوازی، شفّاف و نفوذپذیر خود را طرّاحی کرد. با این همه، باید به خاطر داشته باشیم که حتی در نخستین مراحل این تحقیق، او در ارتباطی تنگاتنگ با مسائل حرکت واقعی قرار داشت.»(Popper,1968,p.134) .CYSP1، که از آن به عنوان نخستین مجسمهٔ سیبرنتیکی مستقل یاد می‌شود، مثالی است عینی و واقعی برای اصول اساسی نظریهٔ سیبرنتیک: ورودی، خروجی و پس‌خورد. این اثر علاوه بر دارا بودن حرکتی داخلی، روی پایه‌ای متحرک که شامل سیستم‌های فعال‌کننده و کنترل بود قرار داده شده بود. پیل‌های حساس به نور و میکروفون‌ها؛ دگرگونی‌های رنگ، نور و صدا را نمونه‌گیری می‌کردند: این سیستم وقتی که با رنگ آبی برانگیخته می‌شد، می‌توانست به سرعت شروع به چرخیدن، یا به جلو حرکت کند و یا سطوح داخلی‌اش به دور محورهای خود بگردند. پس از آن؛ می‌توانست با جذب نور قرمز آرام شود و مجدداً به واسطهٔ سکوت محل نمایش برانگیخته و با سروصدای محیط آرام گیرد. تاریکی و روشنایی نیز می‌توانستند به ترتیب موجباتِ تحرک و سکون آن را فراهم آورند.(Gardiner & Gere,2010,p.64) از آنجا که پدیده‌های نوری و صوتی اطراف این اثر دائماً در حال دگرگونی بودند؛ عکس‌العمل‌های CYSP1نیز همواره در حال تغییر و غیرقابل پیش‌بینی بودند، که این فرآیند خاصیتی طبیعی یا اُرگانیک را به اثر می‌بخشید. با در نظر گرفتن این دست آثار حرکتی شُفِر،که همواره رنگوبویی «مشارکتی» نیز داشت؛ می‌توانیم گفت که این هنرمند نیز در میان دیگر هنرمندان حرکتی و مشارکتی فعال در پاریس(از جمله آگام و بِری)، بر التهاب تبِ هنر حرکتی مشارکتی در پاریس دههٔ شصت می‌افزود.

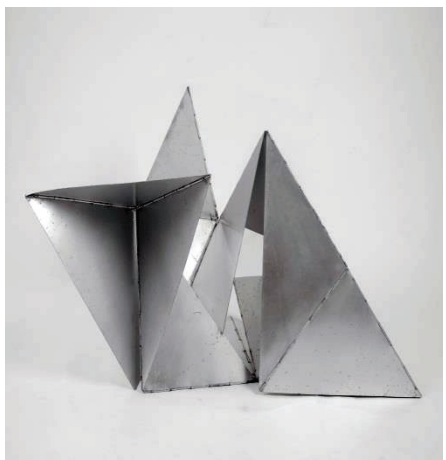
در اینجا، پیش از آن‌که به توضیح نیمهٔ دیگر هنر حرکتی/مشارکتی در دههٔ شصت پاریس بپردازیم، لازم است که یادآور شویم؛ تمام این گرایش‌ها و آثار که مستقیماً در حال شکل دادن

Archive of SID

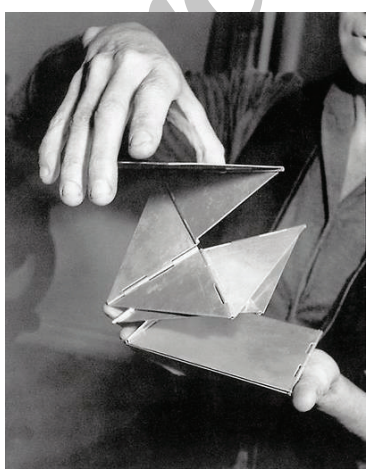
www.SID.ir

مفهوم کلی مشارکت مخاطب در اثر هنری هستند، در پاریس و در فضایی بین‌المللی از حضور هنرمندان برجسته از سراسر دنیا در حال رخ دادن است. با این توضیح، به بررسی وجوه مشارکتی آثار یکی از برجسته‌ترین هنرمندان مهاجر امریکای لاتینی در فرانسه می‌پردازیم.

یکی از شاخص‌ترین هنرمندان امریکای لاتینی مهاجرت کرده به اروپا، که به دلیل ویژگی‌های مشارکتی آثار حرکتی او؛ یکی از چهره‌های ویژهٔ این نوع هنری به شمار می‌آید لیجیا کلارک [٤١] است. این هنرمند در سال ۱۹۲۱ در برزیل زاده شد و دورهٔ آموزش ابتدایی هنر را در همان کشور گذراند. بین سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۲ در پاریس، زیر نظر فِرنان لِژِه [٤٢] آموزش نقاشی دید و در ۱۹۵۲ در همان شهر نمایشگاهی را برگزار کرد که توجه مثبت منتقدان را به‌سوی خود جلب کرد. پس از این دوره؛ کلارک، با الهام از بیانیهٔ هنر نو-مجسم [٤٣]، که در آن بر گنجاندن جستارمایه‌ای [٤٤] طبیعی در آثار هنری تأکید می‌شد، آثاری را خلق کرد که بیش از آنکه ماشین یا اشیایی حساب‌شده باشند، ارگانیسم‌هایی زنده بودند. او در بازگشت به برزیل در ۱۹۵۲، خود را وقف خلق آثاری کرد که تمرکز اصلی آنها بر فضا، زمان، حرکت و ماده بود. حاصل این دورهٔ کاری او که در ۱۹۵۸ آغاز شد؛ دو مجموعه با عناوینپیله‌ها [٤٥] و بالاروندگان [٤٦] بود؛ این‌ها مجسمه‌هایی تخت بودند که به صورت اشیای سه‌بُعدی ظاهر می‌شدند و دائماً تحت تأثیر محیط اطراف خود تغییر می‌کردند. پس از این دو مجموعه، از ۱۹٦۰، لیجیا کلارک شروع به ساخت مجموعهٔ حیوانات [٤٧] خود کرد که در آن «مشارکت» فیزیکی و فعالانهٔ مخاطب الزامی بود.»پس از آنکه گروه نو-مجسم منحل شد، هنرمندان آن مثل کلارک، اُیتیسیکا و لیجیا پِیپ [٤٨] راه خودشان را در جهت آثار و تأمّلات نظری‌ای ادامه دادند که به تغییر رویهٔ آنها از اشیای هندسی قابل دستکاری به آثار مشارکتی ساخته شده از مواد هرروزه که کمترین یا هیچ ارزش ذاتی‌ای نداشتند منتهی شد. در این دست آثار؛ ابعاد بساوایی و جسمی [٤٩] تجربهٔ مشارکت‌کننده بسیار مهم است، چراکه مخاطب باید به آنها دست بزند یا آنها را بپوشد.»(Dezeuze,2010,p.47) او در ۱۹٦۸ به دلیل مسائل سیاسی به پاریس بازگشت و از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵در دانشگاه سوربُن به تدریس هنر پرداخت و در همین سال(۱۹۷۵) به ریو بازگشت و تا ۱۹۸۸ که از دنیا رفت در آنجا زندگی کرد.(Congdon&Kelly Hallmark,2002,pp.66-68)



شکل۱۳. لیجیا کلارک، ۱۹٦۰،حیوانات، **منبع:** www.wordpress.com



شکل۱۴. لیجیا کلارک، ۱۹٦۰(هنرمند در حال شکل دادن اثر). حیوانات، **منبع:** www.wordpress.com

Archive of SID

www.SID.ir

آنچه در این شرح مختصر از زندگیِ هنری کلارک برای این پژوهش اهمیت دارد؛ خلق مجموعهٔ «مشارکتیِ» حیوانات(۱۹۶۰)(به عنوان نخستین مجموعهٔ این هنرمند که در آن ظرفیّت‌های مشارکت مخاطب را جست‌وجو کرد) و پس از آن اثرپیاده‌روی [۵۰] (۱۹۶۳) در برزیل و سپس انتقال این تجارب(مشارکتی) به جوّ هنری «پاریس» است. در اینجا باز هم تأکید بر شهر پاریس است؛ اما این‌بار هنرمندی به آنجا کوچ می‌کند که پیش از حضور او در پاریس، به عنوانِ هنرمندی حرکتی و مشارکتی شناخته شده است.

مجموعهٔ حیوانات؛ شامل مجسمه‌هایی انتزاعی، ساخته شده از صفحاتی فلزی بود که از طریق لولا به یک‌دیگر وصل شده بودند و از مخاطبان دعوت می‌کرد تا فرمِ ساختاری این صفحات لولا شده را به دلخواه خود تغییر دهند. کلارک، در ارتباط با این آثار می‌گوید:»حیوانات، مجموعهٔ حرکات کاملاً تعریف‌شدهٔ خاص خود را دارند که نسبت به نوع نگاه مخاطب واکنش نشان می‌دهند. حیوانات، از اَشکال ثابت و مجزا که مثل یک بازی بتوان به صورت دلبخواهی دستکاری‌شان کرد ساخته نشده‌اند؛ نه، اجزای آنها به لحاظ کارکرد با یک‌دیگر ارتباط دارند، گویی موجوداتی زنده هستند، و حرکت این اجزا نیز با یک‌دیگر پیوستگی دارد.»(Ades,1989,p.246)

نظر منتقدان مختلف نسبت به این مجموعه، بسته به این‌که از چه نظرگاهی آن را مورد تأمل قرار دهند متفاوت است؛ مثلاً فرانک پاپر هدف کلارک را غلبه بر واپس‌زدگی انسان و کشف انرژی حسی‌ای می‌دانست که در بی‌کنشی ناشی از محدودیت‌های اجتماعی فرونشانده شده بودند. (Popper,1975,p.14) برخی دیگر وجه مشارکتی آنها را به کنشی نسبت می‌دهند که در نقاشی «کنشی» صرفاً هنرمند آن را تجربه می‌کرد؛ اما در اینجا مخاطبان هستند که آن تجربه را دریافت می‌کنند.(Dezeuze,2010,p.216) ریکاردو باسباوم [۵۱] هنر کلارک را در ارتباط با دگرسانی [۵۲] و انتقال مخاطب از یک موقعیت اساساً منفعل به نقش فعال و یگانهٔ فاعل شناسایی تجربهٔ خود بودن شرح می‌دهد، و سولی رولنیک [۵۳] آنها را در ارتباط با نقد نهادی ویژهٔ دهه‌های شصت و هفتاد می‌بیند.(as cited in Almenberg,2010,p.101-102) اما هرگونه تلقی‌ایی که از نیت کلارک در درگیر کردن مخاطبانش در این مجموعه آثار داشته باشیم، یک حقیقت غیرقابل انکار است: برای آن‌که مخاطب بتواند تمام امکانات عرضه شده از سوی اثر را دریابد، باید خود را به درون آثار بیفکند؛ هر چند که برخی، به دلیل لولایی بودن این آثار و در نتیجه محدودیّت فرم‌های قابل ارایه،«مشارکتی» بودن آنها را نیز محدود قلمداد کنند.

اثر دیگری که به همان میزان مشارکتی بود اما با وضوح بیشتری در از بین بردن شکاف بین سوژه–ابژه تلاش می–کرد؛ پیاده‌روی نام داشت؛ اثری که از مشارکت‌کنندگان دعوت می‌کرد تا سرتاسر باریکهٔ یک روبان کاغذی را قیچی کنند. از آنجا که این اثر فقط زمانی وجود داشت که مشارکت‌کننده روبان را قیچی می‌کرد؛ خود هنرمند معتقد بود که سوژه و اُبژه موقتاً در یک واقعیت یگانه، کلی و وجودی [۵۴] ترکیب می‌شدند.(Dezeuze,2010,p.211)

با بیان این روایت از آثار مشارکتی/حرکتی یکی از برجسته‌ترین هنرمندان معاصر امریکای جنوبی مهاجرت کرده به فرانسه، به نقطهٔ پایانی تلاش خود در جهت ارائهٔ چشم‌اندازی کلی از جوّ هنری پاریس دهه‌های پنجاه و شصتمی‌رسیم. در این بخش کوشیدیم تا با نشان دادن گونه‌های مختلفِ هنر حرکتی/مشارکتی، توصیفی کلی از فضایِ هنری‌ایی که محسن وزیری‌مقدم در سال ۱۳۴۷ (۱۹۶۸) واردِ آن شده و در آن بستر مجسمه‌های خود را از ثابت به مفصلی (حرکتی) دگرگون کرده است، به دست دهیم.

Archive of SID

www.SID.ir

شکل۱۵. لیجیا کلارک، ۱۹۶۳ (هنرمند در حال شکل-دادن اثر). پیاده-روی،
منبع: www.fashioncriss-crossing.blogspot.com

نتیجه‌گیری

حال، در پایان این نوشتار و به عنوان جمع‌بندی، می‌توان شالوده‌ی این نوشتار را بر دو محور استوار دانست: یکی، بیان روحیه‌ی جستجوگر وزیری‌مقدم از طریق نشان دادن سیر تحول آثار او از نقاشی‌های واقع‌گرایانه‌ی امپرسیونیستی تا مجسمه‌های ثابت و مفصلی او و هم‌چنین دنبال کردن این مسیر از ابتدا تا سال ۱۳۴۷ (۱۹۶۸) که وزیری‌مقدم عازم پاریس می‌شود و پس از بازگشت از فرانسه مجسمه‌های مفصلی خود را می‌سازد؛ و دیگری، نشان دادن فضایی هنری که او وارد آن می‌شود و در آنجا مفاهیم حرکتی/مشارکتی آثار مفصلی خود را شکل می‌دهد. در این بخش، تلاش کردیم تا با نشان دادن جلوه‌های متفاوت هنر حرکتی/مشارکتی در فرانسهٔ دهه‌های پنجاه و شصت (از آثاری که مخاطبان مستقیماً با اثر درگیر می‌شدند تا آن‌هایی که به‌واسطه‌ی فناوری سیبرنتیک با مخاطبان خود ارتباط برقرار می‌کردند) جوّ غالب هنر این زمانِ پاریس را بازسازی کنیم، و از این طریق نشان دهیم که آثار مفصلی وزیری‌مقدم - که در روزگار خود رویدادی غریب در مجسمه‌سازی ایران به شمار می‌آمده - به کدام بستر تاریخ‌هنری تعلق دارد. بنابراین، آنچه که در اینجا یک‌بار دیگر بر آن به عنوان نظریه‌ی این پژوهش تأکید می‌شود، تأثیرپذیری مستقیم وزیری‌مقدم در آفرینش آثار مفصلی از فضای هنری حرکتی/مشارکتی پاریس در دهه‌های پنجاه و شصت است.

انجام چنین پژوهش‌هایی با هدف تبیین و روشنگری تاریخی یک پدیدار هنری خاص، به خودی خود، تنها فراهم آوردن زمینه‌ای است برای پژوهشگران بعدی تا با چشم‌اندازی روشن‌تر به معرفی و تحلیل مصادیق عملی این پدیدارها بپردازند. از این رو، وقتی می‌توان تلاش این نوشتار را حقیقتاً ثمربخش یافت که پژوهندگان دیگر نتیجهٔ آن را در تحلیل و بازبینی علمی آثار وزیری‌مقدم (که می‌توان آن را نیمهٔ غایب این پژوهش دانست) به کار بندند.

پی‌نوشت‌ها

۱.kinetic
۲.Participatory
۳.audience participation
٤.support
٥.Carlo Argan

Archive of SID
www.SID.ir

٦.Cite des Arts

٧.Marcel Duchamp

٨. The Creative Act دوشان در این مقاله به توضیح نقش هنرمند و مخاطب در فرآیند دریافت اثر هنری می‌پردازد. او ادعا می‌کند که در کنش خلاق، هنرمند از شُهود به عمل می‌رود، اما هیچ‌گاه این دو (یعنی قصد هنرمند و نتیجهٔ نهایی) باهم یکی نیستند و تفاوت‌هایی دارند که حتی خود هنرمند نیز از آنها بی‌خبر است.

٩.Nouvelle Tendance

١٠.GRAV

١١. AgamYaacov

١٢. Gerhard von Graevenitz

١٣. Zero Group

١٤. Naum Gabo

١٥. Realistic Manifesto. در این بیانیه، گابو بیان می‌کند که مسئلهٔ زمان در مجسمه برابر با مسئلهٔ حرکت است. برای پدید آوردن زمان به مثابه یک واقعیت در خودآگاهی ما؛ برای فعال کردن و قابل درک کردن آن؛ نیاز به «حرکت واقعی» توده‌های متحرک در فضا داریم.

١٦. Catherine Millet

١٧. Contemporary Art in France

١٨. Nouveaux Realists

١٩. Optical Art

٢٠. School of Paris

٢١. Constructivism

٢٢. [Groupe de Recherche d›Art Visuel]

٢٣. Yvaral

٢٤. Julio Le Park

٢٥. Francois Morellet

٢٦. Francois Sobrino

٢٧. Horacio Garcia Rossi

٢٨. Joel Stein

٢٩. Labyrinth

٣٠. A day in the street

٣١. Transformable Pictures

٣٢. Composition

٣٣. Calder

٣٤. Mobile Planes

٣٥. Tele art

٣٦. Let There Be Light

٣٧. Lumiere et Mouvement

٣٨. Francois Terny

٣٩. Cell

٤٠. Active Void

٤١. Lygia Clarck

٤٢. Fernand Leger

٤٣. Neo-concrete

٤٤. subject matter

٤٥. Casulos

٤٦. Trepantes

٤٧. Bichos

٤٨. Lygia Pape

Archive of SID

www.SID.ir

٤٩. bodily
٥٠. Caminhando
٥١. Richardo Basbaum
٥٢. transformation
٥٣. Suely Rolnik
٥٤. existential

فهرست منابع

- پاکباز، روئین (۱۳۸۷)*نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*، زرین و سیمین، تهران.
- پاکباز، روئین و امدادیان، یعقوب(۱۳۸۳) *پیشگامان هنر نوگرای ایران: محسن وزیری‌مقدم*، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، تهران.
- حسینی‌راد، عبدالمجید، «چند کلمه دربارهٔ نقاشی معاصر ایران»، *هنرهای تجسمی*، شماره ۷، ۱۳۷۸، صص ۱۹۱-۱۸۰
- شریفی زیندشتی، بهروز و اوجی، مصطفی، «نقاشی‌خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۵، ۱۳۸۸، صص ۳۷-۳۰
- میِه، کترین(۱۳۸۸)*هنر معاصر در فرانسه*، مهشید نونهالی، نظر، تهران.

- Ades, Dawn(1989), *Art in Latin America*, Yale University Press, New Haven and London.
- Almenberg, Gustaf(2010), *Notes on Participatory Art*, AuthorHouse, UK.
- Congdon, Kristin G and Kelly Hallmark ,Kara(2002), *Artists from Latin American Culture*: a biographical dictionary, pp.6668-.
- Dezeuze, Anna(ed) (2010). *The 'do-it-yourself› artwork: Participation from Fluxus to new media*. Manchester University Press, UK.
- Gardiner, Hazel. Gere, Charlie(2010), *Art practice in a digital culture*, Ashgate Publishing, p.64.
- Popper, Frank(1968), *Origins And Development of Kinetic Art*, Studio Vista, UK.
Popper, Frank(1975), *Art-action and participation*, Studio Vista, UK.-
- Popper, Frank(1976), *Agam*, Harry N. Abramas, NewYork.
- Popper, Frank(2007), *From Technological to Virtual Art*, The MIT Press, London
- Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred and Fricke, Christiane(2005), *Art of the 20th century*, Vol.2, Taschen, Koln.
- Katzenstein, Ines(2004), *Listen,Here,Now!*:Argentine Art of the 1960:*Writing of the avant-garde*, The Museum of modern art, pp.5658-.
- Pierre, Arnauld(2010), Instability: the visual/bodily perception of space in kinetic environments, *The do-it-yourself Art work*, pp.91115-.
- Stiles, Kristine & Selz, Peter(ed)(1996), *Theories and documents of contemporary art: A source book of artists*' writings, University of California Press, California.
- http://www.encyclopedia.com/doc/105-NouvelleTendance.html

Archive of SID

www.SID.ir