Archive of SID

بررسی تحولات و رویکردهای مجسمه‌سازی معاصر هند

سمیه شفیعی*

چکیده: بررسی و مشاهدهٔ سیر مجسمه‌سازی در کشور هند از دیرباز تا عصر حاضر، گویای این واقعیت است که هنرمندان هندی، در گذر از هنر سنتی و گام نهادن در عرصهٔ گستردهٔ هنر مدرن و پس از آن، عناصر فرهنگی سرزمین هندوستان را به کار گرفته‌اند و با استفاده از زبان بین‌المللی هنر، در جهت ارائهٔ این فرهنگ در سطحی جهانی، به موفقیت‌های چشمگیری دست یافته‌اند.
در واقع هنرمند معاصر هندی نیز چونان هنرمندان گذشته، سعی در ایجاد ارتباطی عمیق با اصل جغرافیایی و هویت خویش ولی با گزینش زبانی قابل فهم برای جهانیان، از طریق خلق اثر هنری دارد.مقالهٔ حاضر می‌کوشد که با معرفی و بررسی وجوه اشتراک و افتراق موجود در میان رویکردهای مجسمه‌سازی تعدادی از هنرمندان معاصر هند به جستجوی مصادیق این مهم و چگونگی آن بپردازد.

واژگان کلیدی: مجسمه سازی، هند، تحولات، معاصر

مقدمه

در میان جوامع صاحب تاریخ مجسمه‌سازی، کشور هند جایگاه ویژه ای دارد. انبوه پیکره‌های کوچک و بزرگ ساخته شده با موادی همچون سنگ و سفال که امروزه پس از گذشت قرن‌ها پا برجایند، مستنداتی از این پیشینه هستند. پیشینه‌ای که می‌توان ردّ آن را تا مجسمه‌های سنگی و سفالی و مفرغی تمدن سند، یعنی تا اواخر هزارهٔ چهارم قبل از میلاد پیگیری نمود. وجود این سنت کهن و میراث مهم، در طی دوران‌های مختلف تاریخ هند به صورت‌های مختلف بروز یافته است تا جایی که هر جهانگردی به سرعت متوجه کثرت و تنوع آن می‌شود.

پیکر تراشی روی صخره ها در اندازه های کوچک، از مجسمه ای کوچک و بدون ظرافت تا یک معبد کامل که توسط صنعتگران ماهر از سنگ یکپارچه در مقیاسی بسیار بزرگ ساخته شده ـ و هر بنای دیگری، در مقایسه با آن حقیر می‌نماید ـ متفاوت است. (تصویر ۱)

تصویر ۱

آنچه مسلم است این است که هنر و فرهنگ هندوستان، بسیاری از عناصر دینی را در خود جای داده و هنر در واقع بخشی از زندگی را تشکیل می‌دهد. این طور به نظر می رسد که در این سرزمین اسرارآمیز، تاریخ، افسانه، اسطوره و متافیزیک چنان به هم آمیخته‌اند که جدایی یکی از دیگری میسر نیست.

می‌توان راز کثرت تندیس‌های خدایان و پیکره های متعدد و نقوش برجستهٔ فراوان را در شناخت اسطوره ها و ارباب الانواع هند و به طور کلی در مذهب این سرزمین

* دانشجوی رشتهٔ پژوهش هنر، مقطع کارشناسی ارشد دانشکدهٔ معماری و هنرکاشان

www.SID.ir

Archive of SID

جستجو کرد و این خود، سبب و کلید کشف بافت اجتماعی و فرهنگی هند نیز خواهد شد. دین مداری نه تنها در گذشته های دور، بلکه در دوران معاصر هند نیز از اهمیت و جایگاه ویژه ای برخوردار است و تأثیر آن نه تنها در زندگی فردی و خانوادگی، بلکه تقریباً بر تمامی جنبش های سیاسی و اجتماعی مشهود می باشد. از آنجا که هنر و هنرمند نیز بخشی از بافت اجتماعی هند را تشکیل می دهند، پس عجیب نیست اگر مجسمه سازی امروز هند در پاره ای از رویکردها و یا حتی در بطن و متن واقعی خویش به دنبال تفسیر و شناساندن مسئلهٔ دین و سنتها، لیکن در گرایش های مختلف باشد.

این مقاله می کوشد تا با معرفی رویکردهای تعدادی ازهنرمندان معاصر هندی وجستجوی وجوه اشتراک و افتراق آنها در عرصهٔ مجسمه سازی به بررسی شایسته ای در این هنر بپردازد . به همین منظور ذکر پاره ای خصوصیات در زمینهٔ موقعیت فرهنگی و هنری و اجتماعی کشور هند در گذشته و در دوران معاصر و همین طور شناخت جایگاه فعلی هنر مجسمه‌سازی را به طور خاص، قبل از بررسی این رویکردها، لازم می داند. لازم به ذکر است که کمبود و یا عدم دسترسی به منابع مکتوب اطلاعاتی در زمینهٔ مجسمه سازی معاصر هند، نگارنده را بر آن داشت تا برای آشنایی با هنرمندان معاصر هند، دست به جستجوی اینترنتی و در سایت‌های هنری مختلف بزند. لذا با اینکه این رسانه منبع مفید قابل استنادی در باب مطالعات تحقیقی به حساب نمی‌آید، کمک شایانی در یافتن مجسمه سازان معاصر هندی که تاکنون، نامشان در هیچ کتابی ـ و یا لااقل در هیچ کتاب قابل دسترسی به ثبت نرسیده است، به گردآورنده این مقاله نمود.

◆ هند در گذشته

برای اینکه بتوانیم تصویر درستی از تحولات مجسمه سازی در سرزمین هند داشته باشیم ناگزیریم معرفی مختصری از هند کهن پیش رو بیاوریم، زیرا همانگونه که در ادامه خواهیم دید شناخت بخشی از رویکردهای مجسمه‌سازی معاصر هند در گرو ادراک ساختار جامعه شناسانه هند سنتی است . ساختاری که بر اساس تنوع فرهنگ، سنن و آداب به وجود آمده است و بی‌شک پرداختن به آن مقوله ای مفصل می طلبد، اما از آنجا که محتوای این مقاله حول محور هنر مجسمه سازی معاصر هند در گردش است ناگزیر به ذکر مشخصاتی کلی بسنده می‌کنیم.

نگاهی به سنت پیکره‌سازی هند و حجم وسیع مجسمه‌های باقیمانده از آن که نمونه بارزش را در نیم تنه ای از هاراپا متعلق به دره رود سند مربوط به هزاره چهارم ق میلاد(تصویر۲) و پس از آن در تمامی پیکره ها و شمایلهای بعدی به خصوص در پیکره های عظیم مینوهای مذکر و مؤنث طبیعت(تصویر۳) می‌توان یافت. حاکی از آمیختن جنبه‌های زمینی و ملکوتی و دوری از طبیعت گرایی (به معنای یونانی آن) است.در واقع پیکرتراشان هندی کوشیده اند در لابلای تاثیرات یونانی، سبک اصیل و روند شخصی خود را که مبتنی بر اعتقادات دینی وسنتی متداول در هند است حفظ نمایند.این بدان معنی است که در بسیاری از معابد هندو هدف اول،شرح تمامی وقایع،خدایان و افرادی است که در تمام آیین ها و حماسه های مذهبی وصف شده اند و طبیعی به نظر می‌رسد که در این مسیر شاهد خلق پیکره هایی متفاوت از سایر تمدن ها باشیم چرا که زندگی روحانی در هند ویژگی‌هایی دارد که با هیچیک از کشورهای دنیا برابر نیست . به طور کلی به نظر می‌رسد که در هند قدیم آنچه که فرهنگ، هنر، فلسفه ودیگر جوانب زندگی را بسیار تحت تأثیر خود قرار داده مسائل دینی و اعتقادی بوده است.در ادامه به طرح تصویری از هندوستان امروزی و بررسی تحولات جامعه‌شناسی و به تبع آن تغییر در مقولات هنری و فرهنگی آن پرداخته و تاثیر دین را در مجسمه سازی امروز هند نیز پی می‌گیریم.

تصویر ۲

تصویر ۳

◆ هند امروز

تصویر هند امروزی و مقایسه آن با آنچه از گذشتهٔ این کشور به تصویر کشیده شده است نشان از اهمیت توجه به تحولات جامعه‌شناسی هند برای مطالعات مربوط به فرهنگ و هنر معاصر آن است. اگر چه امروزه در هند نیز می‌توان همانند بسیاری از جوامع در حال گذار، همزمانی سنت ها را در کنار تحولات جدید مشاهده کرد، اما واقعیت این است که کشور هند به مراتب بیش از جوامع غربی، و حتی جوامع شرقی تحت تأثیر مفاهیم دینی و اساطیری است و این مفاهیم، با وجود تغییرات ناشی از عوامل مؤثر در زندگی امروزی، هنوز هم به قوت خود باقی است و بر

www.SID.ir

Archive of SID

ساختار اجتماعی هند تأثیر می‌گذارد (تصویر ۴) . به جرأت می توان گفت که اعتقاد به اساطیر در این کشور «بخشی از فرهنگ زنده ای است که مزید بر تودهٔ مردم، فرهیختگان این سرزمین نیز بدان توجه دارند و بدینسان هندیان همیشه به حفظ باورهای کهن و کاربرد این اعتقادات، شاید گاهی با تحریف، در نظرات فلسفی نو و شرایط جدید اجتماعی تمایل دارند.» (ایونس، ۱۳۷۳، ۹) نکته جالب توجه این است که با وجود تمامی این شرایط، قانون اساسی هند هیچ دینی را به عنوان دین رسمی تعیین نکرده است. از این مطلب می توان به این مسئله پی برد که در این سرزمین تضادها در کنار هم قرار گرفته‌اند. «زندگی روستایی قرون وسطایی در کنار نیروگاه‌های هسته‌ای ادامه دارد، روحانیون هندو، دستورات قدیمی ترین دین جهان را اجرا می کنند، در حالی که دانشمندان، ماهواره هایی بسیار پیشرفته را طراحی می نمایند» (گودوین، ۱۳۸۳، ۷) و با وجود بسیاری از پیشرفت ها در زمینه های مختلف صنعتی و اقتصاد محکم و با ثبات آن، بخش عظیمی از مردم آن در فقر و به دور از کمترین امکانات سطحی زندگی به سر می برند. هندوستان بزرگترین حکومت دموکراسی دنیاست و با این وجود، در مورد نظام سیاسی گرفتار شبهه و تردید است و گمان می رود که «نظام طبقاتی، دینی و منطقه‌ای، اتحاد را دچار تهدید کرده است .» (همان، ۱۱۳) پس مشاهده می‌شود که با گذشت قرن ها و ورود به دنیای معاصر، تأثیرات مفاهیم دینی، از جمله اختلاف طبقاتی ناشی از اعتقادات دینی، همچنان به حیات خود ادامه و شرایط زندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از آنجا که هنر نیز بخشی از زندگی و فرهنگ هند محسوب می شود، اشاره به این هم نشینی تضادها در هندوستان الزامی به نظر می رسد.

نگاهی به آثار مجسمه‌سازی معاصر هند نشان می‌دهد که بسیاری از هنرمندان بر آنند که هندی بودن خویش را به نحوی در کارشان نمایان سازند و این حاکی از میل به ارتباط با ریشه های فرهنگی است.

بی‌تردید نمی‌توان تأثیر مسائل اجتماعی موجود در کشور هند را در خلق آثار هنری توسط هنرمندان، به عنوان بخشی از ساکنان این اقلیم پهناور و سرشار از گوناگونی های فرهنگی نادیده گرفت. در کشوری که زندگی روزمره بیش از هر جای دیگری حول محور خانواده می‌گردد و حتی برای کسانی که در شهرها ساکنند، کانون زندگی، در روستاها یعنی در جایی است که خانواده در آن زندگی می‌کند، و در جامعه‌ای که همیشه پدر سالار بوده و هست و در عین تساوی حقوق زن و مرد، برای زنان حق مالکیت در نظر گرفته نشده و قانون ازدواج حتی در شهرها، هنوز هم طبق برنامه‌ریزی قبلی و زیر سلطهٔ مرد خانواده انجام می‌شود و در عین حال بسیاری از قید و بندها و نابرابری‌ها از سر راه زنان برداشته شده است، بعید نیست که در زمینه های هنری آثاری شکل بگیرد که گویای فرهنگ و بافت و خاستگاه اجتماعی آنها باشد. شاهد محکمی بر این عبارات، در همین مقاله و در تعداد چشمگیر هنرمندان مجسمه ساز زن معاصر در این کشور می باشد. این اندازه نوسان در دموکراسی را می توان در اثر «رقص دموکراسی»[1] از منصور علی[2]، که بعداً به او خواهیم پرداخت مشاهده کرد. او با ایجاد چیدمان ایستاده‌ای شامل انبوهی از صندلی‌های فرسوده که به نظر می‌رسد هر لحظه امکان سقوط و فروپاشی دارند، تصویر پر مفهومی ایجاد کرده است. در واقع خصوصیت برجستهٔ مجسمه‌سازان معاصر هندی استفاده از مفاهیمی است که برای اغلب جوامع آشنا هستند و در عین حال ارتباط عمیقی با هویت و ریشه های فرهنگی کشورشان دارند. در مباحث بعدی، به ارائهٔ نکاتی خواهیم پرداخت که مؤیدی بر مطالب فوق باشند.

تصویر ۴

هنر معاصر هند

تحولات معاصر هند در کشور هند همچون سایر جوامع در حال توسعه، تنها محدود به تأثیرات زندگی روزمره و فرهنگ بومی و حواشی آن نشد. در این مقوله تأثیر مسائل فرهنگی و اجتماعی و برخورد با بازار جهانی هنر و جنبش بین‌المللی هنر مدرن و به تبع آن ایجاد گرایش‌های جدید در هنر را نمی‌توان نادیده گرفت. در این زمینه، هنرمندان هندی، به تجربهٔ انواع چالش‌های هنری پرداختند که گریبانگیر همهٔ کشورهای در حال توسعه می‌گردد. آنها «توانستند از طریق انتخاب آگاهانه با مدرنیسم غربی روبرو شوند.»

www.SID.ir

Archive of SID

(پاکباز، ۹۲۲،۱۳۸۱) و بدین ترتیب به جای میل به باز کردن جایی برای خود در بازار بین المللی هنر، برای ایجاد ارتباط با اصل جغرافیایی و هویت خویش کوشیدند و این شاید بی ارتباط با مسائل سیاسی و انزجار از استعمار انگلیس بر این کشور نباشد. همچنان که آنیش کاپور[۳]، مجسمه ساز هندی‌الاصل ساکن انگلیس ـ که بعداً مفصل به او و آثارش خواهیم پرداخت در کشوری که روزگاری با استعمار همه جانبه‌اش هویت و اقتدار زادگاهش را به نابودی کشانده بود، با نمایش آثاری، بافت تفکر فرهنگی هندوستان را به وضوح در معرض دید جهانیان قرار می دهد. برای مثال در چیدمان «سرزمین مادری ام» به ارائهٔ اثری با رنگ هایی کاملاً هندی می‌پردازد و در عین حال شهرتی جهانی و غیر قابل انکار می‌یابد (تصویر ۵) . در واقع هنرمندان هندی در تمامی زمینه‌های هنری کوشیدند تا جایی که توانستند «با بازنمایی واقعیت های ملموس سرزمین مادری خود در عرصهٔ هنر جهانی ظاهر شوند .» (همان، ۹۲۶). اساطیر و جلوه های آن نیز همچنان در زندگی و هنر هند نقش بارزی دارد تا جایی که توانسته است در چهره ای جدید و با برداشت های امروزی از آن و همین طور از عناصر رمزآمیز معنوی هندی، حتی بیش از گذشته رخ بنماید.

اگر چه هنر معاصر هند منشأ و منبعی اساطیری و ریشه دار، در بافت سنتی آن دارد لیکن انتخاب زبانی برای ارائهٔ آن در سطح بین المللی امر مهمی به حساب می آید. زبانی که نه تنها ترجمهٔ واقعیات مختص و قابل لمس زندگی هندی است بلکه انتظارات زیبایی شناسانهٔ دنیای هنر معاصر را نیز برآورده می‌سازد. در مجسمه‌سازی معاصر هند، رویکردهای متفاوتی به چشم می‌خورد که پاره‌ای از آنها پایبند به سنت‌های پیکره‌سازی و بخشی نیز به سمت غرب و روش‌های متأثر از آن متمایل هستند. اگر چه مجسمه سازان عصر حاضر نتوانسته‌اند هنر نیاکان خود را احیا کنند ولی در این میان هنرمندانی هم هستند که دست به تجربه در رویکردهای فوق زده و آثاری قابل بررسی و استناد ارائه نموده‌اند.

به طور کلی می‌توان گفت که در بخش چیدمان، هنرمندان مجسمه ساز و همین طور آثار متنوع و بیشتری به ظهور رسیده اند . آن دسته از آثاری که در قالب فیگوراتیو ارائه شده‌اند نیز در غالب کارها جنبهٔ تمثیلی و یا سورئالیستی و یا تأکید بر مضامین اکسپرسیو دارند. پس از این مختصر می‌کوشیم با معرفی تعدادی از هنرمندان معاصر مجسمه‌ساز هندی، به بررسی بیشتری در این زمینه پرداخته و مصداق مطالب فوق را در آثار ایشان جستجو و معرفی نماییم.

تصویر ۵

◆ مقایسه رویکردهای تنی چند از مجسمه سازان معاصر هندی

۱. شاید در میان انواع رویکردهای موجود در مجسمه سازی معاصر هند، پرداختن به آثار آنیش کاپور هندی‌الاصل که فعالیت‌های هنریش را عمدتا در انگلستان پی گرفته و همواره خود را متمایل به جریان‌های اروپایی نشان داده و معرفی کرده است از اهمیت ویژه‌ای برخوردار باشد، چرا که آثار او در عین اینکه از لحاظ سبک، قرابت بسیاری با محیط زندگیش دارند لیکن در حقیقت امر و در بطن خویش، خلوص هنری هند را بازتاب می‌نمایند. از خصوصیات بارز آثار او که بیشتر در قالب چیدمان اجرا شده‌اند ارائهٔ اشکالی ساده و کانی مانند و همین طور استفادهٔ همیشگی از رنگ به عنوان یک عنصر ضروری است (تصویر۶). «رنگ همواره به عنوان یک عنصر نمادین، ضرورت وجود خود را در کار او حفظ کرده و پیوسته نقش خود را همانند آثار تو خالی یاد بودی و به عنوان نیرویی محرک و آگاه کننده نشان داده است.» (پیشگامان مجسمه‌سازی نوین انگلستان، ۱۳۸۲، ۷۶) او مجسمه‌های ساده‌اش را اغلب از رنگ پودری پوشش می‌دهد. (تصویر ۷) این رنگ‌ها که بسیار خالص هستند یادآور بافت اجتماعی و فرهنگی سرزمین مادری اوست و در این خصوص اشاره به رنگ تند لباس‌های زنان هندی خالی از لطف نیست. اهمیت به استفاده از رنگ‌های خالص در کشور هند تا حدی است که هندیان در مراسم‌ها و جشن هایی نیز از آن بهره می‌جویند. برای مثال آنها در یکی از معروف‌ترین و قدیمی‌ترین اعیاد هندو که عید هولی[۴] نام دارد، سه شبانه روز اول بهار را به جشن و شادی می‌پردازند. (تصویر ۸) «آنان آب معطر آمیخته به رنگ قرمز و زرد بر یکدیگر می‌پاشند و پیشانی را به علامت سرخ و زرد و بنفش می‌آرایند.» (برازش، ۱۳۸۶، ۳۴)

از دیگر خصوصیات آثار کاپور، ساخت مجسمه هایی توخالی است که سعی هنرمند را در تجربهٔ فضای درونی اجسام نشان می دهد.(تصویر۹) «کاپور به شدت تحت تأثیر ایجاد فضای خالی یا «خلأ آفرینی» در مجسمه سازی است. به تعبیر

www.SID.ir

Archive of SID

او یک شالودهٔ حجمی ذاتاً مظروفی است برای یک خلأ مرموز.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۵، ۲۱۹) کاپور از آمیزش دو شیوهٔ هنر بی‌پیرایه و مینیمال بهره گرفت و مجسمه‌های ساده‌ای ساخت که اشیای آیینی هند را در نظر مجسم می‌کنند. این آثار هم در سطح ملی و هم در صحنهٔ بین‌المللی شهرتی کسب نموده‌اند.

شاید تفاوت کاپور با دیگر هنرمندان مجسمه ساز هم عصرش در این است که او به دلیل اقامت در انگلستان و دوری از بافت فرهنگی هند، سبک و مضمون اکثر آثارش را از محیط زندگی اش انتخاب می‌کند و این باعث شده که در شیوهٔ او نسبت به سایرین، نشانه‌های ملموس و ظاهری کمتری نسبت به مسائل فرهنگی و اجتماعی و آداب و رسوم شایع در هند وجود داشته باشد. اما او شیفتهٔ خلوص است و این خالص گرایی در انتخاب فرم ها و همچنین رنگ توسط کاپور در حقیقت ریشه در جوهرهٔ هنر هند دارد . این موضوع نه تنها از اعتبار هنر او نمی کاهد بلکه زبان هنر او را نیز برای جامعهٔ جهانی، گویاتر و قابل لمس تر می نماید.

تصویر ۶

تصویر ۷

تصویر ۸

تصویر ۹

۲. از دیگر هنرمندان هندی که شهرت جهانی یافته اند می‌توان به سوبو گوپتا[5] اشاره کرد که در دهلی نو زندگی و کار می‌کند. بر خلاف کاپور، آثار گوپتا به طور آشکار به موضوعات روزمره هند اشاره دارد و ابزار و مواد مورد استفادهٔ او شامل ظروف غذای استیل، سطل شیر و... است که توسط میلیون‌ها نفر مورد استفاده قرار می‌گیرد. (تصویر ۱۰) در حقیقت او از موضوعات عادی و معمولی، مجسمه هایی تولید می کند که دگرگونی اقتصادی سرزمین مادری اش را انعکاس میدهند. هم چنین برخی از این مجسمه ها، زندگی شخصی و خاطرات گوپتا را گزارش می کنند.

زندگی در هند و تماس با آداب و رسوم و فرهنگ و اعتقادات مردم آن به طور ویژه در آثار او نمود یافته است . نظر به اینکه باورهای دینی در انتخاب غذا توسط هندوها مؤثر است، آنها برخی از غذاها را به خاطر اینکه مورد علاقهٔ خدایان هستند در رژیم غذایی خود می گنجانند و این اشاره به تقدس غذا و مواد غذایی در این کشور دارد. «از نظر هندی ها، غذا بخش مهمی از فرهنگشان است و غذاهای هندی نیز، مثل فرهنگ، جغرافیا و آب و هوای هند متفاوت است . هندی ها معتقدند که غذا بر رفتار، روحیه و سلامت فرد تأثیر می گذارد.» (گودوین، ۱۳۸۳، ۱۰۳)

گوپتا دربارهٔ موضوعات مجسمه هایش می‌گوید: «همهٔ این چیزها قسمتی از مسیری بودند که من در آن رشد کردم. آنها در مراسم عبادی و تشریفاتی استفاده می‌شدند که بخشی از دوران بچگی من بودند. هندی‌پها آنها را از جوانی شان به یاد می‌آورند یا این که می‌خواهند به یاد داشته باشند.

من دزد این بت‌ها هستم. من زندگی را از نمایشنامه‌های هند می دزدم و این ظروف را از آشپزخانه‌ها. آنها مثل خدایان دزدیده شده‌ای هستند که قاچاقی به بیرون از کشور فرستاده می‌شوند. آشپزخانه‌های هند همانند مکان‌های عبادی، مهم هستند.» (www. wikipedia.com)

www.SID.ir

Archive of SID

گوپتا عناصر هر روزهٔ زندگی هندی‌ها را به کارهای هنری که برای جهانیان قابل فهمیدن است تبدیل می‌کند. او از میان نسل جوان هنرمندان هندی گفته‌های کشوری را که در حال حرکت و رشد اقتصادی است، با ساختار مادی گرایی، تفسیر می کند. شاید هیچ هنرمند هندی دیگری به اندازهٔ او نتوانسته با ساختن مجسمه‌هایی از این دست و نمایش آن در مقابل چشم جهانیان، این حقیقت را بازگو کند که کشور او آنچنان از لحاظ اقتصاد کشاورزی به خودکفایی رسیده که از سال ۱۹۸۰ دومین صادر کنندهٔ برنج دنیا (پس از تایلند) شناخته شده است.در واقع شاید ظهور غول آسای این همه ظرف غذا اشاره‌ای زیرکانه به این حقیقت دارد که هندوستان در مقام یک تولیدکننده و جهان در جایگاه یک مصرف کننده قرار گرفته است.

نیت و قصد گوپتا از اختصاص دادن کارهای هنری به موضوعات هر روزه این است که فرم آنها را در مفهوم حل کند، و این کار، او را شبیه هنرمندانی مثل دوشان می کند. گواردین[۶] در سال ۲۰۰۷ او را دومین هرست دهلی نامید. گوپتا موفق شد یک زبان هنری با منشأ هندی پیدا کند ؛ زبانی که در عین حال به خاطر جنبهٔ زیبایی شناختی اش در جهان مورد تأیید و تصدیق قرار گرفت. خود وی در این خصوص می گوید : «زبان هنر برای همهٔ جهانیان یکسان است، و این به من اجازه داد تا هر جا باشم.» (همان) در مجموع چنین به نظر می رسد که اکثر کارهای گوپتا مرکب از وسایل پخت غذای هندی است و او از این ظروف به طرز خارق العاده ای در جهت بروز خلاقیت های هنری اش بهره می‌جوید. «از آثار مطرح و جدید او می توان به «خط کنترل»[۷] (تصویر۱۱) اشاره کرد که در سال ۲۰۰۸ ساخته شد و در سال ۲۰۰۹ در سه سالانهٔ تیت بریتین[۸] به نمایش درآمد، این اثر یک ابر قارچی شکل عظیم است که تماماً از قابلمه و ماهی تابه ساخته شده است.

نقاشی نیز قسمتی مهم از تجربه های هنری گوپتا است. مجموعهٔ «تا استیل هست آن را بدزد»[۹] وی عبارت است از نقاشی های فوتورئالیستی از لوازم آشپزخانه در حال فرو ریختن و حرکت در فضا» (همان) او در این آثار علاوه بر ادامهٔ روند مفهوم گرایی، توانایی بالقوهٔ خود را در اجرای نقاشی های رئال به تصویر کشیده است. (تصویر۱۲)

برخی از آثار گوپتا (چمدان ها، مهاجرت کردن، بازگشت به خانه، ...) به نگرانی های او از یک واقعیت تاریخی مربوط به مهاجرت از هند اشاره دارد. (خصوصاً از ناحیه زندگی وی در بیهار) (تصویر ۱۳) و ناخودآگاه ذهن ما را به سمت آثار بسته بندی شده کریستو وایاچف بلغارستانی هدایت می‌کند . می دانیم که «کریستو توانست با پنهان شدن زیر لوازم طبی در کامیونی که به سوی وین می رفت اروپای شرقی را ترک کند، بدین ترتیب فعالیت حیرت آور هنری کریستو بر اساس پنهانکاری، با فراری پنهانی آغاز شد.» (جی گولا، ۱۳۸۱، ۳۸۹) بی شک چمدان های گوپتا نیز ریشه در مسائلی از این دست دارد که با زبانی متفاوت و در قالبی دیگر بیان شده است .

آثار جدید او، که در سال ۲۰۰۹ تولید شده اند، به سوی به نمایش گذاشتن کارهایی است که کیفیت های جدیدی را از اشیای آشنا به نمایش بگذارد. در حقیقت، او با موضوع تاریخی حاضر آماده‌ها کار می‌کند؛ با این تفاوت که آنها را در ابعاد و با مواد جدید بازآفرینی می نماید. این آثار هر چند ریشه در تاریخ هنر اروپا، خصوصاً کارهای دوشان دارد، اما همچنان دارای زبان هنری مجسمه های گوپتا است.

تصویر ۱۰

تصویر ۱۱

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱۲

تصویر ۱۳

۳. بهارتی خر هنرمند دیگری است که پس از فراگیری هنر در نیوکاسل انگلستان، به دهلی نو نقل مکان کرده است. او علاوه بر آثار مجسمه سازی مورد توجهی که دارد، نقاشی ها و چیدمانهایی نیز ارائه کرده است که تابوهای اجتماعی و فرهنگی هند را به چالش می‌کشند. در واقع این هنرمند با ارائهٔ آثاری عجیب و دور از ذهن در پی به تصویر کشیدن کاستی‌های فرهنگی هند و متعهد به بازنمایی آنهاست. ملاحظهٔ آثار خر گویای این واقعیت است که او از منابعی همچون دیوهای جادویی، هیولاهای افسانه‌ای و داستان های تمثیلی در آثارش بهره می‌جوید و این نشان می دهد که تا حدودی از هنرمندانی مثل فرانسیسکو گویا و ویلیام بلیک الهام گرفته است.

آثار گویا (هنرمند سدهٔ نوزدهم و یکی از بزرگترین نقاشان همهٔ دوران‌ها و پیشگام مدرنیسم) بر مبنای خیال شکل گرفته است. او برای مجموعه‌ای از آثارش می‌نویسد: «با این نقاشی‌ها می‌توانم دربارهٔ چیزهایی نظر بدهم که در آثار سفارشی که جایی برای خیال پردازی و ابداع باقی نمی گذارند- مجال پرداختن به آنها نیست.» (بکولا، ۱۳۸۷، ۵۵) همانطور که می‌دانیم بلیک (شاعر و عارف انگلیسی و نخستین پیشگام واقعیت ستیزها و هنرمند سدهٔ نوزدهم) نیز در زمرهٔ کسانی است که عالم خیال را به واقعیت ترجیح داده اند. «ویلیام بلیک را می توان موردی در مرز اختلال روانی شمرد. او شخصی عمیقاً مذهبی اما در ضمن بیگانه با واقعیت و طبیعت، کاملاً دستخوش خیالات و اوهام خود بود.» (همان، ۷۹)

بهارتی خر در اثری به نام «فقدان دلیل قابل استناد»[۱۰] نمای ظاهری از قلب یک وال کبود دریایی خلق می کند.(تصویر ۱۴) «از آنجا که وال، از عظیم الجثه ترین حیوانات دنیاست و سند و مدرک کافی در مورد ساختمان استخوان بندی (آناتومی) این حیوان در دست هنرمند نیست، او در این اثر، قلب را با سرخرگ ها و سیاهرگ های برآمده از جنس فایبرگلاس آفریده و آنها را با خال های هندی رنگی (خالی که زنان هندی در وسط پیشانی می‌گذارند) تزئین کرده است.» (www.Saatchi-gallery.co.uk)

خر هنرمندی است که خود را متعهد به بررسی و مطالعهٔ سوء تفاهمات فرهنگی و ضوابط اجتماعی، از طریق عملکرد هنریش می داند. او خود را به قوم نگاری خیرخواه و با حسن نیت که مشغول بررسی فرهنگ خویش است شبیه نموده و برداشتی تازه و تفسیری نو و بسیار قوی از هند امروزی به دست می دهد. در اثری به نام «سگ های گرسنه، پودینگ کثیف را می‌خورند»[۱۱] یک جاروی برقی خانگی را با پوست های زرق و برق دار و رنگارنگ حیوانات پوشانده است . (تصویر ۱۵) «او در این اثر گونه ای از آفرینش های خلاقانهٔ دو رگه (پیوندی) را به نمایش می گذارد . در واقع او در این اثر گونه ای از نوع خویش را ساخته است.» (همان) آثار پیکره ای خر، یادآور اولین آثار هنرمند سوئیسی مرت اوپنهایم (که در آنها فنجان چای، نعلبکی و قاشق را با خز می پوشاند) هستند. گفتنی است که «یکی از راه های ساخت مجسمهٔ سورئالیستی، سرهم کردن اشیاء مختلف و ناهمخوان و فرا آوردن یک مجموعهٔ فیزیکی از آنهاست.» (لینتن، ۱۳۸۳، ۲۶۶) این روش منجر به آفرینش آثاری می‌شود که در ساختار خود به گونه‌ای باور نکردنی و خارق‌العاده، پندارگون و دور از تصور به نظر می آیند. بهارتی خر نیز، همچون هنرمندان سورئالیست غربی، به خوبی توانسته است در این عرصه با ارائهٔ آثاری زیرکانه به موفقیت دست یابد.

اثر «بی عنوان»[۱۲] او، از خال های هندی چند رنگ و چند لایه تشکیل شده است. (تصویر ۱۶) این دایره های رنگی بسیار زیاد و از جنس نمد، بر روی یک تختهٔ رنگی تمرکز یافته اند. خوب است بدانیم که خال پیشانی مخصوص زنان هندو است. «آنان یک خال گرد به رنگ قرمز یا زرد یا سیاه در وسط دو ابرو می گذارند. این عادت که سبب افزایش زیبایی چهره زنان است به سایر طبقات غیر هندو نیز نفوذ کرده و زنان مسیحی و یا پارسی هم در هند گاهی با خال هندو دیده می‌شوند.» (برازش، ۱۳۸۶، ۳۹) خال هندی که شبیه چرخ میخکوب شده بر قسمت وسط پرچم ملی هند است،[۱۳] نقشمایه‌ای است که بارها در آثار خر دیده

www.SID.ir

Archive of SID

می شود. این نقش تکراری در هویت فرهنگی و اجتماعی هند مرکزیت داشته و می‌توان آن را به عنوان نشانهٔ زنان متأهل و جایگاه ایشان در جامعه دانست. هم چنین طبق آداب و رسوم قدیمی، این خال، بیانگر چشم سوم است و دنیای مادی و معنوی را به یکدیگر پیوند می دهد. به تازگی این خال تغییر شکل یافته و به عنوان ضمائم مد در رنگها و شکل های مختلف موجود است. «هنرمند با این اثر نیازی ضروری به تغییری اجتماعی را گوشزد می کند و نقش زنانی را که در آداب و رسوم هند تحقیر شده اند، به چالش می کشد. اگر چه تفسیری هم در مورد تناسب خال هندی به عنوان نوعی مد ارائه می دهد» . (www. Saatchi-gallery.co.uk)

همانطور که ملاحظه می‌شود بهارتی خر با گزینش بیانی سورئالیستی و رجوع به ضوابط فرهنگی و اجتماعی سرزمین مادری اش، جایگاه خاصی را در میان جامعهٔ جهانی هنر به خود اختصاص داده است و تنها به دلیل پرداختن به این امر مهم و به واسطه برگزیدن زبانی همگانی، اتخاذ دستمایه های هنری از جوامع غربی توسط او به هیچوجه منجر به شکل‌گیری آثاری تقلیدی نگشته‌اند.

تصویر ۱۴

تصویر ۱۵

تصویر ۱۶

۴. از دیگر مجسمه‌سازانی که تا کنون آثاری در خور توجه و بررسی ارائه داده اند هما یوپدیای[۱۴] می‌باشد . او اکنون در مامبای[۱۵] مستقر است و از هنرمندانی است که جهت اجرای هر چه بهتر ایده‌هایی همچون تجسم هویت، آشفتگی و اختلال فرهنگی و اجتماعی، نوستالژی و جنسیت، از هنر عکاسی و چیدمان‌های مجسمه‌سازی بهره می جوید. «در اثری به نام «جایگاه کشتار»[۱۶] که در سال ۲۰۰۸ اجرا شده، مضمون جابجایی و مهاجرت انسانی در آسیا را که در پی موج بی امان توسعهٔ شهری در مناطقی مثل مامبای صورت می‌گیرد، به تصویر کشیده است.» (همان)

قسمت بالای اثر شامل شهرهای آلونکی و خراب و ویران مامبای می باشد که به شکل واژگون و برجسته، همچون چتری بر سر مونتاژ آذین بندی شدهٔ او قرار گرفته‌اند. (تصویر ۱۷) در مقابل این چاپ‌های ماهرانه، شاهد بریدهٔ عکس های بسیار ریز و کوچکی از هنرمند هستیم که گویا توسط پردهٔ فرشبافت اجتماعی اثر جذب شده‌اند و خیلی پایین‌تر از آن، یک اندام عریان کوچک قرار گرفته که به نظر می رسد در حالتی راست و عمودی بسته و زنجیر شده است. «این تصویر شاید اشاره ای جدید و تأمل برانگیز به برده داری و عملکرد اجتماعی نابرابری کاستی (طبقه بندی اجتماعی موروثی در هند) دارد.» (همان) در واقع محله های فقیر نشین و زاغه نشین سروته در بالای اثر نیز اشاره به نابرابری های اقتصادی اجتماعی و عواقب آن دارد که به عنوان پیامد نهان توسعهٔ شهری در این شهرها ظهور یافته است.

تصویر ۱۷

www.SID.ir

Archive of SID

۵. رینا ساینی کالات[۱۷]، بانوی هنرمندی است که با اتخاذ رویکردی دیگر به طور آشکار خود را علاقه‌مند به رفع مشکلات اجتماعی و سیاسی و اقتصادی هند معرفی می‌کند و در این راه با به نمایش گذاشتن آثاری شایسته، بیننده را درگیر افکار خویش می‌سازد. ذهن این هنرمند، مشغول وضع اسفناک چیزهایی است که از لحاظ اجتماعی نادیده انگاشته و کنار گذاشته شده‌اند و به همین منظور روش هایی مثل ویدئو، چیدمان، عکاسی و نقاشی را برای بروز ذهنیاتش انتخاب کرده است.

«در اثری به نام «گذرگاه پنومبرا»[۱۸] (تصویر ۱۸) تصاویر مورد نیاز خود را از اینترنت جمع‌آوری و روی بوم نقاشی کرده است. این پرتره ها از مردمان عادی انتخاب شده و در چارچوب های تزئینی و بالای ویترین های نمایشگاه آویزان شده‌اند.» (همان) در هر دو اثر متعلق به این موضوع، لکه ای رنگی که به نظر می رسد از دهان پرتره تراوش کرده و به شکل منطقهٔ کشمیر است، به چشم می خورد. این منطقهٔ مورد اختلاف توسط پاکستان کنترل می‌شود و هنرمند سعی در اشاره به کشمکش‌ها و درگیری‌های موجود بر سر این ناحیه دارد. ایالت کشمیر شمالی‌ترین نقطهٔ کشور هند است. «در این ایالت مسلمانان زیادی زندگی می کنند و هند و پاکستان اختلافاتی بر سر تسلط بر بخش هایی از این ایالت دارند.» (برازش، ۱۳۸۶، ۹۹) در زیر این تصاویر قاب گرفته شده، جعبهٔ مخملی گرد و خاک گرفته ای وجود دارد که حاوی سلاح هایی کوچک و کنده‌کاری شده از سنگ مرمر است. اینها به گونه‌ای آرایش یافته‌اند که شبیه به یک دهان باز به نظر برسند. (تصویر ۱۹)

هنرمند از طریق زیبایی‌سازی و بخشیدن صورت هنری به آلات تخریب و ویرانی مثل تسلیحات استعماری و همین طور با استفاده از نشانه شناسی استعماری، علاقهٔ خود را به این موضوع که چگونه خشونت از نظر تاریخی، قانونمند شده است، بیان می کند. این اثر همچون قطعه ای موزه ای و تاریخ دار، ته رنگ و مایه‌ای سیاسی، اقتصادی و بحث انگیز دارد و چنین به نظر می رسد که ستایش بی ثبات و پایه ای از یک مرده به عمل می آورد. اثر «مترادف»[۱۸] که در سال ۲۰۰۷، اجرا شده (تصویر ۲۰) پرتره‌ای در مقیاس بزرگ است که هم ناراحت کننده و هم دل نشین و جذاب می‌باشد. «هنرمند، پرتره‌هایی را برگزیده و آنها را با دقت هر چه تمامتر موشکافی کرده و با آرایش و ترکیب هایی از رنگ و شکل، مجددا ساخته است. صورت‌ها که از چند صد مهر پلاستیکی فشرده شده در میان پلاکسی گلاس[۱۹] تشکیل شده اند، از ورای سیستم رمز گونهٔ مواد انتخابی او پدیدار می شوند.» (www. Saatichi-gallery-co.uk)

در واقع این بازنمایی‌های خدشه دار و شکسته و عمداً سر هم بندی شده و خالی از ظرافت، هر کدام صورت های مردان شبه قاره‌ای هستند که همگی شان رنگ پریده به نظر می آیند ولی از فاصله‌ای دور یکنواخت‌تر و همشکل تر دیده می شوند. «بر روی هر کدام از این مهرها، اسم افراد گم شده به لهجه‌های مختلف هندی نوشته شده است.» (همان)

رینا ساینی کالات با انتخاب بی‌گزینش چهره‌هایی از مردم عادی، ذهن ما را به سمت مسائلی کلی و اساسی هدایت می کند و در چیدمان‌های عجیب و منحصر به فرد خویش، بار دیگر، با بیانی موجز و زیباشناسانه، بافت فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و سیاسی هند را در معرض دید جهانیان قرار داده و علاقهٔ خود را به یافتن راه حل‌هایی برای رفع مشکلات کشورش نشان داده است .

تصویر ۱۸

تصویر ۱۹

تصویر ۲۰

www.SID.ir

Archive of SID

۶. آثار مجسمه‌سازی فیگوراتیو ولی عجیب و خارق‌العادهٔ توشار ژواگ[۲۰] هندی،حاکی از نگاه طنزآمیز و انتقادی او به طبقات شهری است. او به عنوان یک مداخله جو و ابداع‌گر، به خلق هویت‌های حقوقی ساختگی و کاذب می‌پردازد. ژواگ هنر را مسئول حفظ پیوستگی و یکپارچگی فرهنگی می‌داند و این نوع نگاه و بلاغت اندیشه، او را به سوی طراحی یک تک سلولی سوق می‌دهد. «این تک سلولی با بدن منفرد و یک نفره اش بسیاری از پوچی ها و بی معنایی های بروکراسی دولتی را در قاره‌ای که بر راه حل‌های سیاسی و اجتماعی تکیه زده است، تقلید می‌کند.» (همان)

او درچیدمانی به نام «سپاه آموزندهٔ امپراطوری»[۲۱] که در سال ۲۰۰۸اجرا گردید (تصویر ۲۱) ۱۶ پیکره به شکل ربات را به نمایش گذاشته است که توسط لامپ‌های الکتریکی و چراغ‌های ترمز، زندگی و حرکت می‌کنند. این سپاه ربات‌های نامرتب و آشفته، شبیه سربازهایی به نظر می آیند که چراغ لوله ای فلورسانت را همچون سلاح‌هایی در برابر انسان در دست نگه داشته‌اند. هر کدام از آنها با سبکی ظریف و زیرکانه ساخته شده‌اند و به طور مسامحه‌آمیزی به سرباز شباهت دارند، چرا که ترکیب‌بندی و شکل مسبک هر یک از آنها موقعیت ایشان را روشن می سازد و سیم‌های در هم پیچیده نیز پاهایشان را مجموعاً به هم متصل می‌کند. (تصویر ۲۲)

تصویر ۲۱

تصویر ۲۲

۷.آثار کریتی آرورا[۲۲] نیز، به طور آشکارا حکایت از دل مشغولی‌های سیاسی و اقتصادی او در ارتباط با قارهٔ پهناور هند دارد. در این جا به معرفی و بررسی چهار اثر از آثار فیگوراتیو و و چید مانی او می‌پردازیم.

سوژهٔ تحقیقات آرورا، حمایت و طرفداری مبارزه وار از مردانی است که به شکل خستگی ناپذیری برای شخم زنی و آماده‌سازی مجدد زمین در جهت بازسازی سودمند و پربار آن تلاش می‌کنند. «مرد قیر اندود ۵»[۲۳] مجسمه‌ای است که انگیزهٔ آن از مردان در حال کار برخاسته است. «آرورا در طول جاده‌های کوهستانی سراسر کشمیر با این مردان برخورد کرده و معتقد است که این جاده‌ها، راه های اصلی اجتماعی و مرتبط کنندهٔ این منطقه به باقی شبه قارهٔ هند هستند.» (همان) این مردان با ظاهری بسیار عادی و معمولی ـ بر خلاف پیکره‌های قدیمی هندی و یا الهه های ساخته شده در ادوار کهن از سر تا به انگشتان پا در لایه‌ای از قیر سیاه پوشانده شده‌اند و این نشانه‌ای از کاری تقریباً نامفهوم و مبهم دارد که برای تغییر هند مورد نیاز است. مرد قیر اندود نشانه و علامتی تمثیل‌گونه از قاره‌ای است که به دنبال تغییرات سیاسی و اقتصادی خویش گام می‌نهد. (تصویر ۲۳)

«اثر«مرد قیر اندود ۶»[۲۴] مومیایی یکی از مردان کارگری است که روی یکی از زمین‌های از بین رفته توسط جنگ کشمیر، به تقلا مشغول کار می‌باشد. مسیری که این کارگران، در این هوای گرم و از طریق آن به سراغ کار پرزحمت و سنگین خود می‌روند، شاهدی بر ارادهٔ این مردمان برای کمک در جهت تغییر است.» (همان) چنین به نظر می رسد که این پیکره در جای خود میخکوب و با لایه‌ای از قیر پوشانده شده است و این حالت توانایی او را در جهت هر گونه بیان در جا خفه می کند (تصویر ۲۴). هنر مند در حال آزمودن نسل مردانی است که در کنار جاده ها کار می کنند و وظیفه سنگین نوسازی و اصلاح به آنها واگذار شده است.

اثر دیگر او به نام «ابزارها و چکمه‌ها»[۲۵] که ادامهٔ دل مشغولی‌های او به کار را نشان می‌دهد، شامل ابزارهای کار و تجارت است و به گونه‌ای آرایش و سازماندهی یافته‌اند که حدوداً و در صورت ظاهر، وظیفهٔ سنگینی را که پیش روی این افراد قرار دارد، به تصویر می‌کشند. (تصویر ۲۵) دستکش ها و کلنگ ها و بیل های سیاه رنگ همگی با لایه ای ضخیم از قیر سیاه پوشانده شده‌اند. «مادهٔ سیاه، همانگونه که جهت پوشاندن جاده ها و سطح شاهراه های کوهستانی به کار می رود، ابزارهای به صف شدهٔ این چیدمان را نیز پوشش می دهد.» (همان)

www.SID.ir

Archive of SID

ابژه های غیر جاندار در اثر ابزارها و چکمه‌ها همانگونه که فردی زندگی آرامی را ترتیب می‌دهد سازماندهی شده‌اند به طوری که عدم حضور حالتی جاندار و انسان گونه را در آنها، برجسته تر نشان دهند. «این ابژه‌ها جز خدمت به سپاه مردانی که به طور روزمره آنها را روی سطوح سخت صخره ها و کنار جاده‌ها مورد استفاده قرار می‌دهند، در خدمت هدف دیگری نیستند.» (همان)

شلوارهای ضخیم و پالتوهای مشکی در چیدمان «پالتو و شلوار»[۲۶] به عنوان پوسته‌های باقی مانده افرادی هستند که برای ساختن کناره های جاده استخدام شده اند. این فیبرها که در اصل رنگی و دارای بافت هستند، جهت استفاده به شکلی که در قیر غرقه شوند، غیر ممکن و سفت به نظر می‌آیند. هنرمند اینها را در بیرون آویزان کرده تا خشک شوند، اما قیر بسیار ضخیم تر از آنست که جدا شود. این اقدام آرورا، تلویحاً اشاره به ماهیت تفکیک ناپذیر و ترکیب شدهٔ مردان با کارشان دارد.

تصویر ۲۳

تصویر ۲۴

تصویر ۲۵

تصویر ۲۵

۸. منصور علی در بارودای هند به زندگی و کار مشغول است. چید مان های آزاد و ایستادهٔ او، متشکل از توده‌ای بلند از صندلی‌های دور انداخته شده و فرسوده است که بدون هدف و دلیل، موازنهٔ پر مخاطره ای با یکدیگر برقرار کرده اند و هر لحظه ممکن است که به زمین سقوط نمایند. «او اغلب از حاضر آماده هایی مثل صندلی های به ظاهر خورد و خراب شده‌ای که در این کار دیده می شود استفاده می‌کند.» (همان) اثر «رقص دموکراسی» در حال صعود از پایهٔ بلندش به گونه ای ظاهر شده است که توسط شانس محض به صورت راست بایستد. در واقع هنرمند می‌کوشد تا هنرش را پوشیده در مزاح و تلخی و زندگی به بیننده القا نماید. (تصویر ۲۷)

تصویر ۲۷

www.SID.ir

Archive of SID

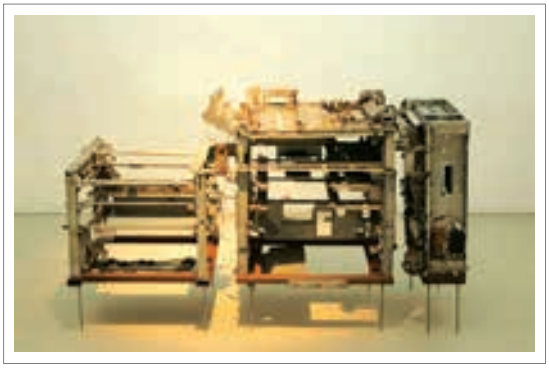
۹- راجش رام[۲۶] که آثار فیگوراتیو قابل توجهی در طول فعالیت های هنری خود ارائه کرده در اللّه‌آباد بیهار به زندگی و کار مشغول است. «آثار او، اشاره به فرهنگی پیچیده دارد که با سازماندهی مجدد خود، بار دیگر همچون ابر قدرتی نو و در حال پیشرفت ظاهر می‌شود. جاه‌طلبی‌های بلند پروازانه و مقاصد هدفمند، در حالی که برای مردمان تحقیر شده به خاطر شرایط زندگیشان، دلواپسی‌ها و نگرانی‌های هولناکی را رقم می‌زد، اما برای بسیاری از هندیان هم گنجینه ای از فرصت ها را فراهم می‌آورد.» (همان) در اینجا به معرفی مجسمه برنزی ساخته شده توسط این هنرمند به نام «بار سنگین»[۲۷] می‌پردازیم. (تصویر ۲۸) این اثر، پیکره‌ای را نشان می‌دهد که از کمر خم شده است. دو دست در سمت راست بدن آن دیده می‌شود که یکی به سختی سعی در بالا نگه داشتن شلوار کتانی مرد دارد و دست دیگر، کیسهٔ سنگینی با بافت سیمی را به دوش می‌کشد. در سمت چپ، دستی که از پشت سر پیکره بیرون آمده است، گوش او را به گونه‌ای گرفته که به نظر می رسد مشغول گوش‌کردن به صدای زمین است. فیگور به شکلی است که سنگینی بار طاقت فرسا به راحتی احساس می شود.

این پیکره به گونه‌ای تندیس وار متعالی است و ظاهراً از فشار عواقب بحران جهانی غذا چنین فلج شده است. کیسهٔ سیمی نازک و بی استحکام او، پر از چیزهایی مثل سبزیجات است و این بیانگر نیاز به مواد غذایی همچون تجارتی جهانی است . همانطور که می‌دانیم جمعیت هند بسیار زیاد است و به این خاطر، با وجود پیشرفت‌های اقتصادی ضد استعماری فراوانی که در زمینهٔ صنعت و خود کفایی داشته «هنوز هم با مشکلات اجتماعی و اقتصادی روبروست و بانک جهانی، هند را در لیست کشورهای کم درآمد قرار می دهد.» (برازش، ۱۳۸۶، ۵۳)

با این وجود در سال‌های اخیر، رشد اقتصادی هند در زمینه های کشاورزی و صنعتی روز افزون و چشمگیر بوده و این حاکی از آن است که مردم هندوستان کشورشان را به سمت اقتصادی ایستا هدایت می‌کنند. رام در این اثر،از فردی عادی، که به خاطر جمعیت فراوان کشورش در حال خفگی است ولی چنین محکم ایستاده است، تجلیل می‌کند.

۱۰. به نظر می‌آید ساکشی گوپتا، این هنرمند ساکن دهلی نیز، با بازیابی و اصلاح تکه پاره‌های فرسودهٔ اشیاء دست به خلق اثر هنری می‌زند. به عنوان نمونه او به اسکلت یک دستگاه زیراکس قدیمی و از کار افتاده که ظاهراً تا نقطهٔ اضمحلال و نابودی مورد استفاده قرار گرفته است، آن چنان بها داده است که گویا دانشمندی قضایی است و زیر نور اتاق عمل جراحی به ارگان‌های تشریحی و کالبد شناسی نگاه می‌کند. «گوپتا با بلند کردن دستگاه زیراکس از سطح زمین و قرار دادن اجزاء داخلی آن در کنار هم به طرزی مبتکرانه و مدبرانه موفق می شود چیزی بسیار زیبا را از پشت ارائه کند.» (www.Seatchi-gallery.co.uk) این کار جدید توانایی او را در موشکافی و بررسی دقیق واقعیت و برای یافتن فرصت‌هایی جهت بروز خلاقیت، حتی در جایی که مرگ و فرسودگی و نابودی بسیار شایع تر به نظر می آید، به تصویر می‌کشد. (تصویر ۲۹) این نوع نگاه گوپتا اشارهٔ ظریفی به تمامی مسائل زندگی دارد و می‌کوشد بررسی و یافتن واقعیت را زیبا نشان داده و آن را سرلوحه مجموعه فعالیت‌های بشری قرار دهد.

تصویر ۲۸



تصویر ۲۹

۱۱.هنرمند هندی دیگری به نام جیتیش کالات[۲۸]، به طور آشکار به بیان ذهنیات سیاسی و اجتماعی خویش می‌پردازد و در این راه در چیدمان‌های قابل توجهش، از سخنان رهبر دوران استعمار هند، مهاتما گاندی، بهره

www.SID.ir

Archive of SID

می‌جوید. «اثر «آگهی عمومی ۲»[۲۹] ساختهٔ ۲۰۰۷ که به آن خواهیم پرداخت(تصویر ۳۰) با دو اثر گذشتهٔ او که نقش کلیدی دارند یعنی «آگهی عمومی» ساختهٔ ۲۰۰۳ و «مادهٔ پاک کننده»[۳۰] در سال ۲۰۰۴، ارتباط دارد. در این دو اثر، یک سخن تاریخی به عنوان بدنه و ساختار اصلی و مرکزی اثر، فراخوانده شده است.» (همان)

این سخن تاریخی که به دلیل گذشت زمان، مبهم و نامشخص و گاهی فراموش شده است، در این آثار مورد توجه قرار می‌گیرد و به عنوان وسیله‌ای جهت درجه‌بندی شاهکارها، فعالیت های برجسته و حتی کارهای احمقانه‌ای که یک ملت (ملت هند) یا یک انسان انجام داده ارائه می شود. «آگهی عمومی ۲ ساخته ۲۰۰۷، مجدداً همان سخن مهم مهاتما گاندی در شب تاریخی «دندی مارچ»[۳۱] که در پی آن نبرد آزادی بخش هند ۲۴ روز طول کشید را بیان می‌کند.» (همان)

در روز ۱۱ مارس ۱۹۳۰، پیش از اقدام به لغو لایحهٔ ظالمانهٔ نمک که توسط بریتانیایی‌ها بنیاد نهاده شده بود، مهاتما گاندی، نظامی اخلاقی و رفتاری را برای انقلابی های پیرو خود معین نمود. او فراخوان عمومی جهت «نافرمانی مدنی» را صادر و اظهار کرد: «اعتقاد راسخ دارم که عدم همکاری مدنی منزه ترین نوع اعتراض قانونی است» و «نخستین شرط لازم در هر مقاومت مدنی، چه از جانب همکاران مقاومت باشد چه عامه مردم، ضمانت علیه بروز خشونت است . روشن است که مقاومت مدنی نمی تواند در جو خشونت شکوفا شود .» (کیا، ۱۳۷۲، ۱۷۳ و ۱۷۴) بدین ترتیب تنها محدودیت شدید این فراخوان، التزام به حفظ «صلح کامل» و «عدم خشونت محض» بود. این بیانیه، در بین چندین مضمون مختلف خود، که شاید به دنیای بیمار ما کمک کند، با خشونت و ستیزه جویی مخالفت کرده است. در دنیای امروز که پر از ترس و وحشت است و دنیایی که بر علیه خشونت و وحشت در پر بیننده ترین ساعات تلویزیون، دعواها می کنند، صداهایی همچون صدای گاندی همچون بقایایی متروک مانده به نظر می آیند. «در این اثر کل بیانیه از حدود ۴۵۰۰بازآفرینی از استخوانی هایی که به شکل حروف الفبا ساخته شده‌اند تشکیل شده است.» (www. Saatchi-gallery.co.uk) هر کدام از حروف الفبا در این بیانیه، مانند یک اثر نابجا و نا مناسب، تصویر خشونت و ستیزه جویی را با وضوحی ساده به دست می دهند و در عین حال به طور دسته جمعی و در کنار هم تقاضای صلح را نیز تداعی می کنند. (تصویر ۳۱) شاید خلق این اثر واژگونی کلام گاندی را در بطن هند و آن هم در بدترین شورش‌های فرقه‌ای و کشتارها و خون ریزی‌ها از زمان استقلال هند تا به حال نشان می دهد.

به هر روی، در اثر هنری کالات، بیانیهٔ پرشور گاندی، به شکل چیدمانی فراموش نشدنی و به یاد ماندنی در نقطهٔ عطف تاریخ این ملت مورد تحلیل و بررسی و بازآفرینی قرار می گیرد. این استخوان‌های ظاهراً لاغر که هر یک به طور جداگانه شکل داده شده‌اند تا حروف الفبای بیانیه را سازمان دهند، روی قفسه‌های رنگی باریک قرار گرفته‌اند. (تصویر ۳۲) این اشیاء دست ساز در پی بازیابی یک تأثیر کلی و ماندگار هستند و نشان از آن دارند که صدای گاندی، همچون باقی مانده‌ای از گذشته، باز می‌گردد تا نیاز به صلح در هند و نیز در تمامی مناطق را یادآور شود.

جیتیش علاوه بر چیدمانهای عظمیش، مجسمه‌های منفرد و فوق‌العاده عظیمی نیز اجرا نموده که «اروداا»[۳۲] یکی از آنهاست. (تصویر ۳۳) «این اثر با مقیاس بزرگی که دارد یکی از آن پسران جوان هندی را تجسم می بخشد که در زیر چراغ قرمزهای هند کتاب می فروشند.» (همان) سوژه در هر دست خود، دسته‌هایی از کاغذ و در اندازه‌های مختلف دارد. او شلواری فرسوده و کهنه که از قسمت زانو پاره شده پوشیده است و پاهایش درون کفش های سربی شبیه به خانه، میخکوب شده‌اند. این پیکره اثری منحصر به فرد است، به این دلیل که هم توانسته است فقر موجود در تمام جمعیت هند را این چنین ابدی سازد و هم توانایی طرفداری از زندگی بهتر و آرزوی رهایی از فقر را بیان نماید.

کالات از هنرمندانی است که در زمینه های مختلف هنری، دست به تجاربی ارزشمند زده است. در واقع او برای بیان ایده هایش، زبانی را انتخاب کرده است که نمونه های آن را در بازار جهانی هنر و در بین هنرمندان غربی دیده ایم. یکی از این آثار، که هنر نوشتار غربی را در ذهن تداعی می کند، «مرگ فاصله»[۳۴] نام دارد. (تصویر ۳۴) در این اثر پنج تصویر چاپی عدسی شکل در کنار هم قرار داده شده اند که در مجموع تجارب زندگی در هند امروز را پیش هم قرار می دهند. هر پانل داستان جدیدی را برجسته می سازد. «در یکی از آنها ماجرای عرضهٔ یک روپیه به عنوان عوارض شهرداری برای تلفن‌های کوچک موجود در سراسر هند نوشته شده است. در دیگری داستان دختری است که وقتی مادرش نتوانست یک روپیه‌ای را که او برای ناهار مدرسه‌اش می خواست پرداخت کند، خودکشی کرد.» (همان) کف گالری یک سکه سخت روپیه به حالت ایستاده، به عنوان نماد رشد صنعت مخابرات هند و واقعیت‌های لایه لایهٔ اقتصادی آن، از صنایعی که به سرعت در حال توسعه هستند تا فقر شدید و فراگیر، تراز شده است. (تصویر ۳۵)

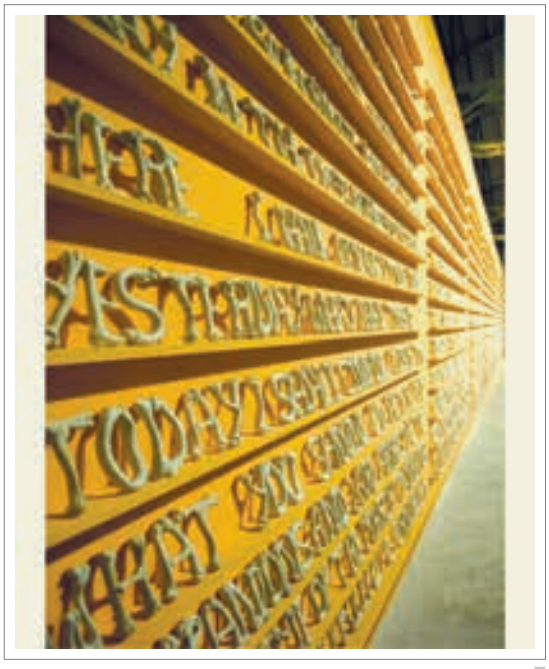
www.SID.ir

Archive of SID

کالات در راستای اهداف هنری و بیان صریح چالش‌های اجتماعی، اثر دیگری به نام «ضمیمه»[۳۵] را اجرا کرده است که مانند «اورودا» کودک خردسالی را با اندامی بلند و خوش بنیه، نشانگر اراده و عزمی راسخ برای زنده ماندن نشان می‌دهد. «طناب سنگین و پیچ در پیچی که روی شانه اش سنگینی می کند و آن را در دست چپش (به گونه‌ای شل) گرفته، در واقع نشانگر همان شلاقی است که خود را با آن می‌زند تا بتواند صدقه و خیرات جمع آوری کند.» (همان)

این اثر، با سرب سیاه رنگ پرداخته شده است و به راستی هر کس که به آن دست بزند را سیاه می کند. بدن براق و درخشان کودک بر روی پایه‌ای فولادی و سبک و با لوله فاضلابی (همچون زینک ظرفشویی) است که بیانگر شکاف اجتماعی میان ظاهر ثروتمند و لکه مشهود فقر واقعی است . پاهای پیکره در کفش هایی شبیه به خانه و به سبکی انحصاری پوشانده شده اند. خانه های مثالی کالات، بیانگر مکان هایی هستند که همگی ما در آن ها بوده ایم و برای هنرمند، این پیکره های نیمه عریان به نظر در پی چنین پایندگی و دوامی می آیند. (تصویر ۳۶)

کالات در زمینهٔ نقاشی نیز آثار درخور توجهی ارائه کرده است و طرح دلواپسی‌های اجتماعی خود را در آنها نیز دنبال می کند. از آنجا که در این مقاله از پرداختن به آثار نقاشی این هنرمند و سایر هنرمندان خودداری کرده و به طور انحصاری، شاهکارهای پیکره سازی و چیدمان‌های مجسمه‌سازی آنان را مورد بررسی قرار داده ایم، پژوهش در زمینه‌های دیگر را به مجال دیگری موکول می‌نماییم.



تصویر ۳۰

تصویر ۳۱

تصویر ۳۲

تصویر ۳۳

تصویر ۳۴

www.SID.ir

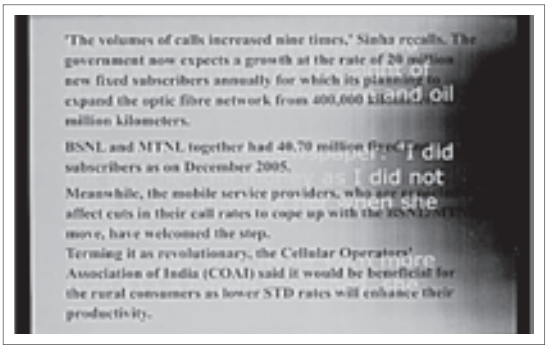
Archive of SID

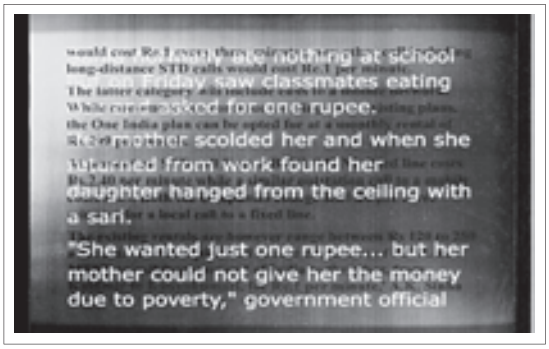
تصویر ۳۶

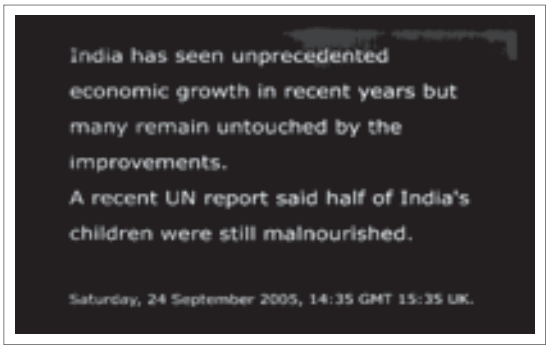
۱۲. در اینجا به بررسی رویکردی متفاوت در مجسمه سازی معاصر هند می پردازیم که بر خلاف رویکردهای پیشین به درونیات هنرمند اشاره میکند . هر چند بی شک آثار قبلی نیز خالی از درونیات شخصی هنرمندان آنها نبودند ولی این آثار از حضور انسان تهی است و می کوشد از حالات خفقان و هیجانات سرکوب شدهٔ آدمی سخن بگوید و در یک کلام تصویری از درون انسان به نمایش بگذارد . آثار یامینی نایار[۳۶] شامل چیدمان‌هایی است که به منظور عکاسی شکل گرفته‌اند. این کارها خلق جعبه هایی مقوایی هستند که مملو از درونیات خیالی و روانشناسانهٔ هنرمند و سرشار از قوهٔ تخیل اویند و پس از عکاسی خراب می شوند. «بنابراین، تصورات عکاسی شده به عنوان جانشین کارهای اصلی قرار می گیرند و در ارائهٔ فضاهای ابداع شده به شکل تصاویر آرام و بی‌حرکت نیز، هر گونه حس مقیاس از دیدهٔ مخاطب پنهان می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که این «درون ها» ظاهراً توسط طبیعت ویران شده‌اند.» (همان)

در اثری به نام «زیرپا و بالای سر»[۳۷] یک پلکان نامرتب و آشفته به گونه‌ای مخاطره آمیز، با رشته‌ای از شاخ و برگ‌هایی که روی ورودی تاریک آویزان هستند، از در ورودی می‌افتد.(تصویر ۳۷) در همین حال در درون هم یک چراغ لامپ تک، اتاق تاریک را روشن می‌کند. «نام این اثر از شعر رودیارد کیپلینگ گرفته شده است.» (همان)

در اثر دیگری از او به نام «حضور داشتن»[۳۸] که محصول







تصویر ۳۴

تصویر ۳۵

www.SID.ir

Archive of SID

۲۰۰۶ است، نایار اتاقی بسیار کوچک از جنس شیشهٔ قاب بندی شده و ستون های ساختگی به همراه گیره های لباس و دستهٔ جلو آمده و برجستهٔ گیتار که نزدیک به کف زمین قرار دارد را به تصویر می کشد. دیوارها و کف اتاق که ناصاف و ناموزون به نظر می آیند، به زاویه‌ای پر زرق و برق اما بی محتوا برای بازآفرینی بیهوده و بی فایده شباهت دارند. در مرکز عکس، یک تکه چوب خمیده از جنس خیزران از دیوار بیرون آمده است و شیئی به شکل کندو را که لامپ کوچکی در آن قرار دارد، حمل می کند. (تصویر ۳۸)

نایار آثار عکاسی خود را به عنوان مجموعه‌ای از چشم اندازهای برجسته نما، با ساختاری بسیار کوچک که به درون‌های تخیلی اشاره دارند و سرشار از نمایش اشیاء مصنوعی، ابژه‌ها و دیگر عناصر هستند، ارائه می‌کند. «ساخته های او، یادآور اثر هنرمند آلمانی «توماس دمند» است که درون های کاغذی اش پس از عکاسی، تلویحاً به آنچه در گذشته روی داده است، اشاره می کند.» (همان)

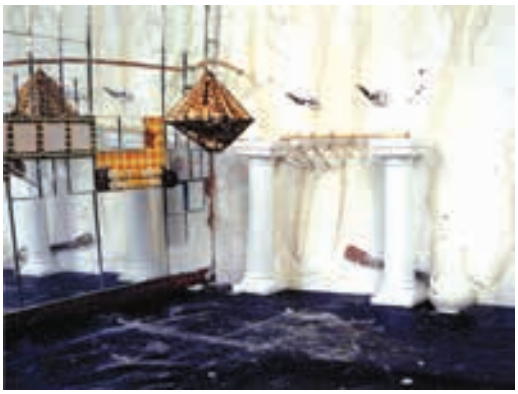
با این حال برخلاف آثار دمند، (تصویر ۳۹) درون های خیالی نایار، همچون اثرش «اصیل»[۳۹] کمتر یادآور بازساخت از تاریخی متأخر و بیشتر راهی به درون تخیل هنرمند هستند که طی آن ابژه ها و نمادها در کف و دیوارهای تزئین شده، کنار هم قرار داده می شوند.

هنرمند ابژه های یافته و ساخته را و هم چنین تصاویر به دست آمده از سینما، طراحی معمار گونه، آرشیوهای عکاسی و رسانهٔ جمعی را مورد استفاده قرار می‌دهد تا این درون ها را خلق نماید. (تصویر ۴۰)آنچه که مشخص است این است که نایار در آثار خود با در نظر گرفتن درونیات خویش به عنوان عامل مسلط در خلق اثر، به ابراز خلاقیت خود پرداخته است . وجود نیرو و فشاری ناشی از عملکرد طبیعت و یا فشاری مصنوعی توسط آدمی و القای حالتی از فشردگی و خفقان به بیننده از خصوصیات مشهود در آثار اوست.(تصویر ۴۱)

چیدمان های او نوعی احساس ملودرام به اوج رسیده را در انسان زنده می کنند و در جایی میان دقایق پسا انفجاری و واقعیت و رؤیا قرار دارند. شاید بتوان گفت کارهای او همچون سناریوهایی هستند که از آنها، بشریت، کاملاً زدوده شده است.

چنین به نظر می‌رسد که هنرمندان مجسمه‌ساز هندی چه آنجا که صریحاً به بیان چالش های اجتماعی و مسائل گره خورده با سرنوشت آدمی می پردازند و چه هنگام اشارهٔ محض به درونیات شخصی و روانشناسانه و زدوده از حضور انسانی، از زبانی قابل فهم و دیدگاهی روشن و آثاری قابل توجه برای جهانیان برخوردارند.

تصویر ۳۷



تصویر ۳۸

تصویر ۳۹

تصویر ۴۰

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۴۱

نتیجه‌گیری

۱. هنر مجسمه‌سازی سنتی هند، هنری اصیل، منحصر به فرد، در خدمت خدایان و تجسم مفاهیم مربوط به عالم اساطیر است و در این راه به اصول و قواعدی مخصوص به خود در ساخت پیکره‌ها پایبند بوده و تابع هیچ یک از تمدن های دیگر نبوده است.

۲. هر چند مجسمه سازان عصر حاضر هندوستان نتوانسته اند هنر نیاکان خود را احیا کنند ولی کوشیده‌اند با انتخاب زبانی نو و قابل فهم برای جهانیان و کسب موفقیت‌های چشمگیر، جایگاهی ویژه را در عرصهٔ مباحث زیبایی‌شناسی روز به خود اختصاص دهند.

۳. می توان گفت پایبندی به سنت ها در هنر مجسمه سازی هند معاصر، بیشتر در وفاداری به هویت و مضامین فرهنگی و جغرافیایی بوده و هنرمند در گذار از سنت به سوی مدرنیسم ضمن تجربهٔ زبان جهانی هنر، برای ارائهٔ اصالت فرهنگی خویش، موفق به اخذ موقعیتی مناسب در بازار بین‌المللی هنر گردیده است .

۴. مجسمه سازان معاصر هندی از طریق تعهد و زیبایی سازی و بخشیدن صورت هنری به موضوعات اجتماعی و فرهنگی و... سعی در ایجاد ارتباطی عمیق با اصل جغرافیایی و هویت خویش به واسطهٔ گزینش زبانی بین‌المللی دارند.

۵. مجسمه سازان هندی، هم در بیان چالش‌های اجتماعی و تعهد به انسان و هم در بازتاب درونیات شخصی، با انتخاب ابزار نوین و مناسب و درک درستی از مسائل هنری، آثار شاهکار و قابل تأمل و توجهی را از دیدگاه جهانی ارائه نموده‌اند.

۶. هنرمندان مجسمه‌ساز هندی با وجود فراگیری دستمایه‌های هنری مدرن و پس از آن از جوامع غربی، نه تنها تعهد به سرنوشت اجتماعی سرزمین بومی و مادری خویش را از یاد نبرده‌اند بلکه آن را در قالب زبانی نوین به جهانیان معرفی کرده‌اند.

پی‌نوشت

1- Dance of Democracy
2- Mansoor Ali
3- Anish Kapoor
4- Holi
5- Subodh Gupta
6- Guardin
7- Line Of Control
8- Tate Britain
9- Still, Steal ,Steel
10- Christo
11- Bharti Kher
12-An Absence Of Assignable Cause
13- Hungry Dogs Eat Dirty Pudding
14- Untitled

۱۵- در وسط نوار سفید پرچم هندوستان ، نقش چرخی موسوم به «دهارماچکر» (Daharmachakra) وجود دارد که از ستون تاریخی شهر سارنات بنارس اقتباس شده است. رنگ آن سرمه‌ای است و ۲۴ شعاع دارد.

16-Hema Upadhyay
17- Mumbai
18- Killing Site
19- Reena Saini Kallat
20- Penumbra Passage (Canine Cases)
21- Synonym
22- Plaxiglas
23- Tushar Joag
24- The Enlightening Army Of The Empire
25- Kriti Arora
26- Tar Man 5
27-Tar Man 6
28- Tools And Boots
29- Coat And Trousers
30- Rajesh Ram
31- Heavy Load
32- Sakshi Gupta
33- Jitish Kallat
34- Public Notice 2
35- Detergent
36- Dandi March
37- Eruda
38- Death Of Distance
39- Annexe
40- Yamini Nayar
41- Underfoot And Overhead
42- Being There
43- Sincere

فهرست منابع

۱- ایونس ورونیکا، **اساطیر هند**، ترجمه: باجلان فرخی، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۲- برازش محمود رضا، **هند**، تهران، انتشارات آفتاب هشتم، چاپ اول، ۱۳۸۶.

۳- بکولا ساندرو، **هنر مدرنیسم**، ترجمه: روئین پاکباز، تهران، نشر فرهنگ معاصر، چاپ اول، ۱۳۸۷.

۴- پاکباز روئین، **دایرةالمعارف هنر**، تهران، نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۸۱.

۵- **پیشگامان مجسمه سازی نوین انگلستان**،ترجمه: پانته آ حاجی

www.SID.ir

Archive of SID

صادقی، تهران، نشر مؤسسه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۲.
۶- جی هوارد و اسما گولا، **گرایش های معاصر در هنرهای بصری**، ترجمه: فرهاد غبرایی، تهران، نشر دفتر پژوهش های فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۱.
۷- شایگان داریوش، **ادیان و مکتب های فلسفی هند**، جلد اول، تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ اول، ۱۳۴۶.
۸- کیا خجسته، **مهاتما گاندی (در جستجوی حقیقت)**، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۲.
۹- گاردنر هلن، **هنر در گذر زمان**،ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۹.
۱۰- گودوین ویلیام، **هندوستان**، ترجمه: فاطمه شاداب، تهران، نشر ققنوس، چاپ اول، ۱۳۸۳.
۱۱- لوسی اسمیت ادوارد، **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم**،ترجمه: علیرضا سمیع آذر، تهران، نشر نظر، چاپ ششم، ۱۳۸۵.
۱۲- لینتن نوربرت، **هنر مدرن**، ترجمه: علی رامین، تهران، نشر نی، چاپ دوم، ۱۳۸۳.
13- www. Saatchi-gallery.co.uk
14- www.Wikipedia.com

◆ فهرست منابع تصاویر

1 - 9 . www.google.com
10 - 13 . www.wikipedia.com
14 - 41 . www. Saatchi Gallery . Co . Uk

www.SID.ir