مطالعهٔ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست‌مدرن

شهلا خسروی فر*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۳/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۶/۱۰

چکیده: تاریخ هنر از آغاز تا کنون شاهد حضور فیگور انسان در عرصه‌های مختلف؛ از هنرهای کاربردی گرفته تا نقاشی و به خصوص در مجسمه‌سازی بوده است. در بسیاری از دوره‌های تاریخی این تصویر گرایش به واقع‌گرایی دارد؛ تا اینکه در اوایل قرن بیستم هنرمندان از این نوع نمایش واقع‌گرایانه بر می‌تابند و به انتزاع روی می‌آورند، اما این روند نیز در هنر این دوره دیری نمی‌پاید و در اواسط این قرن جای خود را به شیوهٔ دیگری می‌دهد. لذا گرایش به انتزاع، فرم‌گرایی، نخبه‌گرایی، وحدت‌گرایی که از مؤلفه‌های اصلی مدرنیسم بودند، در دهه‌های پایانی این قرن یعنی حدوداً از دههٔ ۱۹۶۰ جای خود را به پست مدرنیسم ضد فرم، مردمی و کثرت گرا می‌دهند. این فراز و فرودها در نحوهٔ به تصویر کشیدن فیگور به خصوص در مجسمه‌سازی به خوبی قابل بررسی است. این مقاله سعی دارد نحوهٔ به تصویر کشیدن پیکر انسان را در مجسمه‌سازی دورهٔ مدرن و پس از آن، پست مدرن و تحولات مبانی زیبایی‌شناختی ناشی از این گذار از دوره‌ای به دورهٔ دیگر را مورد بررسی قرار دهد. در این راستا ابتدا در این مقاله سعی می‌شود به گزیده‌ای از دیدگاه‌ها، مؤلفه‌ها و نظریات مطرح در این دو دوره از دیدگاه برخی متفکران و صاحب نظران آن پرداخته شود، سپس با معرفی تعدادی از تأثیرگذارترین هنرمندان مجسمه‌ساز از هر دو دوره که پرداختن به فیگور انسان را جوهرهٔ اصلی کار خود قرار دادند؛ به معرفی و بررسی تغییر مؤلفه های زیبایی شناختی در نحوهٔ به نمایش در آمدن فیگور در آثار آنها به شیوهٔ نظری بپردازد.

واژگان کلیدی: مدرنیسم، پست مدرنیسم، مجسمه سازی، فیگور.

مقدمه

قرن بیستم از جمله قرن‌های بسیار تأثیرگذار و پر اُفت و خیز در طول تاریخ بشر است. قرنی سرشار از تحولات، جنبش‌ها و رویدادهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری. در دهه‌های ابتدایی این قرن جریانی تحت لوای مدرنیته و تفکرات ناشی از آن بر جامعه و فرهنگ انسان قرن بیستم حاکمیت می‌یابد و به مقابله و براندازی قوانین، سنت‌ها و اندیشه‌های پیش از خود می‌پردازد. این جریان در عرصهٔ هنر نیز سبب تحولات شگرفی در مبانی زیبایی‌شناختی، نحوهٔ ارائه و فلسفهٔ حاکم بر اثر شد. تا اینکه از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد شاهد موجی نو در جامعهٔ انسان عصر مدرن هستیم؛ پست‌مدرن و انبوه اندیشه‌های ناشی از آن. موجی که بی‌رحمانه بر پیکرهٔ مدرنیسم و میراث آن می کوبد و خواهان براندازی کامل آن است. در این میان اثر هنری که در طول تاریخ همواره متأثر از فرهنگ و اندیشه‌های حاکم بر جامعهٔ انسانی بوده، نیز از این جریان دور نمی ماند و از پس این فراز و فرود ها دستخوش تحولات عمده‌ای می‌گردد. پیکرهٔ انسان و تنوع در شیوهٔ پرداخت به آن موضوعی است که از ابتدای خلق آثار هنری به ویژه در مجسمه‌سازی همواره مورد توجه بوده است. شاید به جرأت بتوان نحوهٔ پرداختن به فیگور را در طول دوران‌های متمادی، متأثر از شرایط حاکم و تحولات جامعهٔ معاصر آن عصر دانست. از فیگورهای پیش از تاریخ گرفته تا آثار کلاسیک یونان و رم باستان همچنین فیگورهای تکرار نشدنی میکل آنژ و دوناتلو در عصر نوزایی تا فیگور های سنت شکن رودن، مور، جاکومتی و... و در نهایت آن چه که در آثار هنرمندان معاصر شاهدش هستیم. این مقاله سعی دارد تأثیرپذیری فیگور انسان در مجسمه سازی دو قرن اخیر را از تحولات و اندیشه های رایج در جامعهٔ معاصرش تا حد امکان مورد بررسی قرار دهد. گذر از جریان مدرنیسم و نهایتاً رسیدن به پست مدرنیسم.

۱. مبانی نظری

۱ـ۱ـ مدرنیسم

مدرنیسم[1] در هنر جنبشی بس بزرگ بود که برای رها سازی هنر از قید و بندهای هنر آکادمیک پیشین منشعب از طبیعت گرایی پدید آمد، هرچند که با خود مسائل و روزنه‌هایی گشود،که تنها برای پاسخ گفتن و نفی ارزش‌های قواعد سنتی پیش از خود نبود؛ به نحوی که آدرنو مهمترین و داناترین مدافع و در عین حال ناقد مدرنیسم هنری اثبات

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنرِ دانشکده معماری و هنرِ دانشگاه کاشان. sh_khosravifar@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

می‌کند، که مدرنیسم و هنر مدرن خود نقدی است بر تمامی جلوه‌های زندگی مدرن و به ویژه خرد باوری مدرنیته. « مدرنیسم این را نشان داد که به هیچ رو به محفل‌های هنری جدید از راه زیبایی‌شناسی کلاسیک نمی شود، پاسخ داد.» (احمدی، ۱۳۷۴، ۳۷) در این راستا هنر مدرن برداشت‌های متفاوتی از قواعد زیبایی‌شناسانهٔ گذشته مطرح می‌کند. یکی از این قواعد برداشت از واقعیت است؛ واقعیتی که هنر مدرن از آن چه پیش‌تر شناخته و تبیین شده دور می گردد (آشنایی زدایی یا بیگانه سازی)، به نحوی که در هنر مدرن اثر هنری به یکی از نا آشناترین چیزها بدل می‌شود. بر عدم بازنمایی و نهایتاً انتزاع تأکید می‌ورزد، تا اثری یکتا و نو خلق کند؛ چیزی که حاصل ذهن و شیوهٔ بیان خاص هنرمند است، اثری که پیشتر دیده نشده باشد حالا این اثر هر چه می‌خواهد باشد. «طبیعت به روشی تاریخی الگوی هنر شده است. هنر مدرن با انکار تقلید، رونویسی و بازسازی، این نکته را آشکار کرده است. هنرمدرن نشان می دهد که بر خلاف برداشت عامیانه، اساس هنر (عدم این همانی) است... هنر مدرن بیانگر و مقلد نیست، این همانی را ثابت نمی‌کند، و از مفهوم سازی دور است.» (همان، ۲۳) اما همین ویژگی، هنر مدرن و اثر هنری محصول آن را مبدل به اثری کرده که مبهم است، مخاطبی خاص دارد و از سوی تودهٔ مردم چندان قابل فهم نیست. هنر مدرن بر طبق آراء اغلب متفکران مدرن، نظیر آدورنو توانایی ایجاد ارتباط با مخاطبان بسیار، یعنی توده های مردم را نداشت. البته نه به این منظور که جامعهٔ هنری و هنرمند مدرن خواهان این ارتباط نبوده است. چنانکه در مقطعی تلاش خود را در برقراری این ارتباط با فرهنگ توده‌های مردم انجام داد، مصداق بارز این بحث هنر پاپ « با ویژگی های هنر غیر شخصی، ماشینی و حاصل تولید انبوه» (آرچر، ۱۳۸۸، ۱۱۷) که خود، زاییدهٔ هنر مدرن است و بنا به عقیدهٔ مفسران هنری جنبش مدرن را در مقطعی از تاریخ دچار تحولی شخصیتی نمود و چهره ای کاملاً متفاوت از هنر مدرن ارائه کرد و به نوعی شاید بتوان گفت جرقه های تحولات عظیم بعدی در دورهٔ پست‌مدرن از این جنبش زده شد، «ولی به هر رو باید این واقعیت تلخ را پذیرفت که هنر مبتذلی که زادهٔ صنعت فرهنگ، و توجیه کنندهٔ مناسبات تولیدی و اجتماعی مسلط است، با انبوه مخاطبان تماس می‌گیرد، و در مقابل هنر مدرن با مخاطبانی اندک شمار مکالمه می‌کند، تا آنجا که مخالفانش آن را هنری سرآمد گرا نامیده‌اند.» (همان،۳۵و۳۶).

اینگونه بود،که اثر هنری تولید شده توسط نخبگان و فرهنگ والای جامعه، خواه ناخواه، مخاطبانش را نیز از میان طبقهٔ والا و نخبهٔ جامعه می‌جوید، نه توده مردم. از جهت دیگر هنر مدرن هنریست فرمالیستی،که در جهت دست یابی به فرم بصری ناب و زیبا می‌کوشد و در نتیجه پیوند میان زندگی و هنر را به عنوان مانعی برای درک حقیقت هنر وا می‌نهد. آری مدرنیسم فرم گرا تنها به فرم ناب و یگانه می‌اندیشد، نه به محتوا. همان گونه که گلن وارد در کتابش در این رابطه چنین می‌گوید:

«مدرنیسم کمتر به محتوای بیان یا بازنمایی و بیشتر به موضوعاتی انتزاعی از قبیل ترکیب‌بندی عناصر، فرآیندهای مواد و تحریک بصری می پردازد. همچنین همهٔ تفاسیری را که عمدتاً بر اساس تجربهٔ ناب و بصری آثار هنری نباشند، رد می‌کند.» (وارد، ۱۳۸۳، ۶۸)

از دیگر شاخصه‌های هنر مدرن ارزش‌گذاری به اصالت مواد به کار رفته در ساخت اثر هنری و قالب هنری آن است، چنانچه استفاده از هر ماده‌ای در ساخت اثر هنری امکان پذیر نیست و اغلب مواد به کار رفته در تولید آثار هنری، همان مواد شناخته شدهٔ سنتی است. مثلاً در تولید آثار حجمی از همان چوب، سنگ و فلز که سالیان سال در ساخت مجسمه به کار می‌رفتند، بهره گرفته می‌شود و تا حد امکان، از نوآوری در این زمینه پرهیز می‌گردد. همچنین در باب قالب‌های هنری حفظ اصالت‌ها و ویژگی‌های آنها ضروری است و تلفیق و ترکیب آنها همانند آن چه که بعدها در هنر پست مدرن به کار گرفته می‌شود امکان ندارد.

پست‌مدرنیسم

از حدود نیمهٔ دوم قرن بیستم[۲] دهه‌ای آغاز می‌شود که بنیان‌های تمامی تلقی‌های گذشته از هنر، در حال تزلزل و دگرگونی بود. رد پاهای نمود یافتن این دگرگونی را می توان در نظریات متفکران این دوران مشاهده کرد، تا آنجا که تئودور آدرنو نظریهٔ زیبایی‌شناختی خود را با این جمله آغاز می‌کند:

«روشن است که هیچ چیز مرتبط به هنر، دیگر بدیهی و خود آشکار نیست» (آرچر، ۱۳۸۸، ۹).

این گفته شاید اشاره‌ای باشد به این نکته که واژه و شیوهٔ مدرن یا آوانگارد در این دهه، دیگر مفهوم قبلی خود را از دست داده است. پست مدرنیسم، همان‌گونه که از نامش بر می‌آید، «پست مدرنیته است. یعنی ادعای بر گذشتن از مدرنیته‌ای را دارد که خود از سنت فراتر می‌رود. بنابراین اصل اول پست‌مدرنیسم، این است که آن چه در مدرنیته اعتبار داشته، در عصر پست مدرن بی‌اعتبار و منسوخ است.» (قره باغی، ۱۳۸۰، ۲۱)

این تحولات که مرکزیت اصلی آن در آمریکا قرار داشت، مقولاتی را در هنر مطرح کرد که در مقایسه با چند دههٔ گذشته، بسیار جلب توجه می‌کند. برای نمونه، کثرت بی‌سابقهٔ سبک‌ها، فرم‌ها، مواد مصرفی، تجارت و برنامه‌ها از این قرارند.

Archive of SID

www.SID.ir

بارقه‌های هنر پست مدرن، از دههٔ ۱۹۵۰به تدریج با واکنش به مؤلفه‌های مدرنیستی پدید آمد. «پاپ آرت، شورشی تازه بر ضد تمام معادلات سنتی و خلوص و ناب گرایی مدرنیسم به شمار می‌آمد. افزون بر این، روش‌های پاپ آرت به نوعی بی‌اعتبار شمردن معیارها و نادیده انگاشتن تفاوت‌های میان فرهنگ عوام و فرهنگ متعالی که مدرنیسم، نظریات خود را بر آن استوار داشته بود نیز تعبیر می‌شد.» (همان، ۱۶۳). جنبش‌های پست مدرن، از دههٔ ۱۹۷۰ همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، کم کم در زمینهٔ فرهنگ و هنر رشد یافت و از دههٔ ۱۹۸۰ دوران اوج و تاخت و تاز خود را آغاز کرد. اولین بار در حوزهٔ هنر معماری مشاهده شد و نهایتاً به زمینه‌های دیگر نظیر ادبیات، فلسفه و... راه یافت. با حذف مؤلفه‌های مدرنیستی نظیر نخبه‌گرایی، ناب‌گرایی، فرمالیسم محض، جدایی هنر از متن جامعه، فردیت و... .

پست‌مدرنیسم، چونان شبحی فراگیر، دیگر نخبه و عوام نمی‌شناسد بر فرهنگ برتر و فرودست دیگر اعتقادی ندارد. می‌خواهد همه کس و همه چیز را یکسان، در برگیرد و در این راه «اندیشه های پست مدرنیسم، کوشش کرد این تحولات را با نقدی عمیق مورد تأمل قرار دهد.گاه ویران گرانه و گاه با نظری اصلاح‌گرانه، برای تمامیت بخشیدن به مدرنیته، به آن نگاه کردند» (مددپور، ۱۳۸۸،۱۳۳). پست مدرنیسم دیگر اعتقادی به فرهنگ برتر و فرودست ندارد؛ استفاده از هرتکنیک و تکنولوژی را دریغ نمی‌دارد. «امروز دیگر اطمینانی نیست که آن چه فرهنگ برتر و فرهنگ پیشرو نامیده می شود، ارزش بیشتری از فرهنگ‌های فرودست تر و فرهنگ عامه و خرده فرهنگ‌ها، حتی فرهنگ‌های بومی و اقلیمی داشته باشد؛ آن چه حائز اهمیت است و می‌باید مورد ارزیابی قرار گیرد، کیفیت‌هاست» (قره‌باغی، ۱۳۸۰، ۱۹). دراین دوره است که دیگر هنر در دل اجتماع تولید و مصرف می‌گردد، برای همهٔ توده‌هاست و دیگر منحصر به مخاطبی خاص نیست. «توجه به رابطهٔ میان هنر و زندگی روزمره، آثار متعلق به دو حوزهٔ بسیار متفاوت پاپ و مینیمالیسم را به هم پیوند می‌دهد. از طرفی کاوش در دغدغه‌های مشترک این دو گرایش، درک درستی از دامنه وسیع آثار بعد از مینیمال (شامل هنر مفهومی[3]، هنر خاکی[4]، هنر اجرا[5]، هنر بدن[6] و چیدمان[7]) را در اختیار ما خواهد گذاشت.» (آرچر، ۱۳۸۸،۱۰)

از دیگر مشخصه‌های پست مدرنیسم، ظهور دوبارهٔ محتواست به طوری که در هنر دهه‌های۷۰ به بعد محتوا و بیان هنری در هم آمیخته‌اند. از پیامدهای این چالش این نکته بود که معنای یک اثر هنری تنها در فرم زیبا و یگانه بودن آن نیست، بلکه اغلب از زمینه‌ای که در آن حضور دارد مایه می‌گیرد. این زمینه به همان اندازه که فرمال است، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. توجه به این نکته در سال ۱۹۷۰ بسیار اهمیت و مرکزیت می‌یابد، بر خلاف مدرنیسم گریزان از سیاست و جامعه و البته فرم گرا پست مدرنیسم هنرمندان خود را از میان طرفداران جناح‌های سیاسی و جنبش های مترقی اجتماعی نظیر جنبش‌های ضد امپرسیالیستی، عقاید پسا استعماری، جنبش‌های فمنیستی، ضد نژاد پرستی و... می‌جوید.

اینجاست که تکثرگرایی، به عنوان یکی از شاخصه‌های مهم پست مدرنیسم، به یاری این هدف می‌شتابد. تأکید بر چندگانگی فرهنگ‌ها، قومیت‌ها، نژادها، جنسیت، حقیقت، تعداد و حتی خرد. تکثرگرایی به خصوص در تولید اثر هنری، آن ارزش آرمانی، یکتا و تکرار نشدنی اثر هنری تولید تفکر مدرنیسم را از آن می‌گیرد. ولی در عوض، آن را به صورت تکثر یافته در اختیار مخاطب عامه قرار می‌دهد. این گرچه به معنی تنزل تصور هنر بزرگ و عالی در مدرنیسم است، سبب بالا بردن ادراک هنری توده‌ها و لمس هر چه بهتر اثر هنری توسط آنها می‌شود. «از میان رفتن تجلی هالهٔ مقدس(Aura) یعنی جایگزینی جنبهٔ یکه و جاودانی اثر با جنبهٔ گذرا و در واقع باز تولید شدنی آن، با پیشرفت تکنولوژیک سرانجام هنر را از جایگاه مقدس خود پایین کشیده و آن را برای توده ها، تبدیل به چیزی قابل دسترس پذیر کرده است، یعنی نسبت تازه ای میان هنرمند و مخاطب آفریده است.» (مددپور، ۱۳۸۸، ۵۱۵)

این موقعیت از سوی دیگر، این امکان را در اختیار هنرمند پست‌مدرن قرار می‌دهد تا برای بیان ایده و محتوای مد نظر خویش دیگر محدود به ماده، قالب و یا رسانهٔ خاصی نباشد. «این تکثرگرایی، تکاپوی هنرمندان را به دو شکل، تحت تأثیر قرار می‌دهد. اولاً به ظهور اختلاف‌ها و تضادهایی میان هنرمندان یک محیط هنری واحد منتهی می‌شود و ثانیاً هنرمندان را از قید فشار انتظارات سبک شناختی، چه از سوی منتقد و موزه‌دار و چه از سوی مخاطبان عام، رها می‌سازد.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۵، ۲۵)

نهایتاً پست مدرنیسم برای پیروزی هر چه بیشتر در میدان حذف شاخصه‌های مدرنیسم، دیگر شاخصه‌های چالشگر خود را در اختیار هنرمندانش قرار می‌دهد. ظهور دوبارهٔ محتوا در اثر هنری، به جای فرمالیسم محض، به خصوص از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد که محتوا و بیان هنری در هم آمیخته می‌شود رویکرد پیوندگری یا التقاط گری به معنای درهم آمیختن مواد و مصالح، جنسیت‌ها و ارجاعات ادواری برای دست یابی به ساختارهای التقاطی، چه در فرم و محتوا و رویکرد از آن، خودسازی به معنای این که پست‌مدرنیسم هر

Archive of SID

www.SID.ir

شکل، مفهوم و ایماژی را که بخواهد از پیشینیان و هنرمندان هم عصر خود می‌گیرد و از آن خود می‌کند.[۸]

◆ مجسمه‌سازان مدرن

● **آگوست رودن** (Aguste rodin, 1840-1917)

وی مهم‌ترین مجسمه‌ساز سدهٔ نوزدهم به شمار می‌آید که به جرأت می‌توان او را یکی از چند پیکره‌ساز بزرگ و تأثیرگذار غرب از سده‌های میانی به این سو دانست. جایگاه آثار و تأثیر گذاری سبک خاص وی در مجسمه‌سازی سدهٔ بیستم، همچون جایگاه امپرسیونیست‌ها در شکل‌گیری هنر نقاشی مدرن غرب است.[۹]

مضمون اغلب آثار رودن بر پیکرهٔ انسان متمرکزند. پیکرههایی که او همچون امپرسیونیست ها، آنها را سیطرهٔ حرکت و نور می‌دید. با این تفاوت که تنها برخلاف امپرسیونیست‌ها، تنها به ثبت این دو عنصر نمی‌پرداخت و برحالت‌های جسمانی و عاطفی پیکره‌ها نیز توجه داشت. «مضامین قهرمانی و بی زمانی رودن، تقارنی ناچیز با مضامینی که نقاشان امپرسیونیست از زندگی روزمره بر می‌گیرند، دارد.» (هارت، ۱۳۸۲، ۹۳۶)

رودن در خلق آثارش،از اغلب مواد اولیه بهره می‌برد، از گل، برنز و سنگ مرمر که امکان انعکاس هر چه بهتر و بیشتر نور را در سطح نیمه شفافش به او می‌داد. رودن در تولید آثارش از هر عنصری که امکانات بیان بصری و یا بیان مضمون مورد نظر را در اختیارش قرار می‌داد، بهره می‌برد. از برجای گذاشتن ضربه قلم حکاکی، تا خودداری کردن از صیقل دادن بیش از اندازهٔ سطوح زبر و ناصاف موجود یا پدید آمده در اثرش و حتی ناتمام رها کردن قسمت هایی از اثر.[۱۰] این ویژگی‌ها را به بهترین وجه در آثاری چون، دروازه‌های دوزخ، پیکرهٔ یادبود بالزاک و شهروندان کاله می‌توان دید. اما این شیوهٔ بیانگری، تنها به این روش‌ها ختم نمی‌شود. رودن در اثر شهروندان کاله، بهترین جایگاه قرارگیری اثرش را سنگفرش خیابان می‌داند تا بیننده به بی‌واسطه‌ترین نحو، درگیر تنش‌های عاطفی و جسمانی اثر شود. این کار یعنی حذف پایه پیکره در اثر، که بعدها یکی از ویژگی‌های اصلی پیکره‌تراشی اواخر سدهٔ بیستم را پایه‌ریزی کرد.

جایگاه رودن در مجسمه‌سازی قرن ۱۹م همچون سنت‌شکنی بود، که در مقابل سنت پرستی رایج در پیکره‌سازی قرن ۱۹م ایستاد و با شکل عاری از ظرافت نهایی، ساده سازی، تحریف و اغراق‌هایش، توانست آثاری درخور، پرجاذبه و بی‌واسطه بسازد و به جایگاه یکی از نامی‌ترین هنرمندان احیاگر و تأثیرگذار همچون هنرمندان پیشین خود میکل آنژ و دوناتلو دست یابد. وی به تنهایی پیکره تراشی را به عنوان هنری مستقل و پیشرو دوباره احیا کرد و توانست به شیوه ای که مختص خود اوست دست یابد و آغازگر تحولی عظیم در مجسمه‌سازی سدهٔ بیستم شود. (تصویر۱، جدول شمارهٔ ۱)

● **ارنست بارلاخ** (Ernest Barlach, 1870-1938)

بارلاخ از هنرمندان بسیار برجستهٔ جنبش اکسپرسیونیسم آلمان بود. تکنیک آثار مجسمه‌سازی بارلاخ متأثر از هنر قرون وسطی متأخر و برگرفته از باسمه‌های چوبی است. مضمون آثار وی اما به نوعی برگرفته از بطن جامعهٔ انسانی معاصر اوست. جامعه‌ای مملو از درد و رنج‌های انسانی. به همین منظور است که اغلب آثار وی را دهقانان، مادران سوگوار و رنج دیده و گدایان و افرادی در پست‌ترین موقعیت‌های اجتماعی را در بر می‌گیرد. «در واقع، گزارش بارلاخ از رنج‌ها، تحقیرها و سنگدلی‌های بشری در قالب زندگی دهقانی می‌گنجید.» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۶۷)

آثاری همچون زن دهقان،گدای روسی و...، چشم‌های این پیکره‌های رنجیده اما، به نوعی امیدی به چشم می‌خورد، کورسوی امیدی در آرزوی فردا و سرنوشتی بهتر. (تصویر۲، جدول شمارهٔ ۱)

● **کنستانتین برانکوزی** (Constantin Brancusi, 1876-1957)

برانکوزی در زمرهٔ هنرمندانی است که تأثیرگذاری بی حد و حصر آثارش، در مجسمه‌سازی مدرن همچون رودن غیر قابل انکار است. هنرمندی خلاق که درخلق آثارش از فرم‌های ناب و جوهرهٔ اشکال برای رسیدن به حد غایی ایجاز در بیان برای به تصویر کشیدن حقیقت اشیا و موضوعات در اثرش بهره می‌گیرد. می توان گفت آثار او در جستجوی جوهر اشیا است زیرا «واقعیت، نه شکل ظاهری اشیا بلکه جوهر آنهاست.» (هارت،۱۳۸۲، ۹۸۴). آثار اولیهٔ این هنرمند اغلب سنگی، به لحاظ شکلِ هندسی و پیوند نزدیکی با کوبیسم داشتند. درآثار بعدی وی که اغلب از برنز هستند متأثر از این تفکر؛ این جوهره در شکل‌های ظریف و سادهٔ تخم مرغی شکل، ریگ صیقلی از حرکت موج دریا و پر علف تجسم می‌یابند. این ویژگی، به نوعی متمایز کنندهٔ آثار وی می باشد.« استفاده از سطوح صاف و صیقلی، کاراکترهای فردگرایانه و ساده اما نامتقارن و غیر هندسی و از دیگر شاخصه های آثار اوست.» (سیرلوت، ۱۳۷۹،۳۴-۳۲). وی نیز همچون بسیاری از هنرمندان نوگرا، مجذوب شاخصه‌های هنر بدوی شد. شکل ساده و تازگی بن‌مایه‌های آثار او، بر مجسمه‌سازی انتزاعی نیمهٔ سده۲۰ تأثیر بسیاری گذاشت.

Archive of SID

www.SID.ir

وی به نوعی از گزافه‌کاری و تفصیل‌پردازی در نمایش فیگور در طی قرن‌ها به شکوه آمد. وی در ضرورت ساده‌سازی و انتزاع اینگونه سخن می‌گوید: « نه فرمول‌های گنگ و نامفهوم را بکاوید و نه رازها و رمزها را. من لذت ناب را به شما ارزانی می دارم. به مجسمه‌های من آنقدر نگاه کنید تا آنها را ببینید. پارساترین انسان‌ها آنها را دیده‌اند.» (لینتن، ۱۳۸۶، ۱۵۹). هر چند که در آثار وی، پیکرهٔ انسان به وفور دیده نمی شود و آثار وی در این زمینه را اغلب سردیس‌ها تشکیل می‌دهند، اما همان تعداد آثار صرفاً فیگوراتیو نیز، به شیوهٔ خاص او انتزاعی هستند. از آثار فیگوراتیو وی میتوان از شاه شاهان، پسر ولخرج و بوسه را نام برد. (تصویر۳، جدول شمارهٔ ۱)

● **الکساندر آرکی پنکو** (Alexander Archipenko, 1887-1964)
او از جمله هنرمندان نوآور و تأثیرگذار در مجسمه سازی قرن ۲۰ میلادی و جنبش کوبیسم بوده است. آرکی پنکو در خلق آثارش، از مبانی کوبیسم به اسلوب تازه ای نظیر کولاژ (تکه چسبانی) دست یافت و شماری تندیس کوبیستی بدیع ارائه کرد. وی در یکی از آثارش، تندیس زنی را که گیسویش را شانه می‌کند، و در ۱۹۱۵م اجرا شده است را از اصل فضاهای تهی در پیکرسازی می داند.[۱۱] این فضای منفی که به صورت سوراخ‌هایی به خصوص در ناحیهٔ سر مجسمه‌های وی به چشم می‌خورد، کم کم در آثار مجسمه‌سازان دیگر نیز رخ می‌نمایند. آثار مجسمه‌سازانی چون هنری مور و باربارا هپورث. به نحوی که در آثار هپورث، کثرت استفاده از این فضاهای منفی آنها را تا حد یک عنصر تزیینی نیز به پیش می‌برد. (تصویر۴، جدول شمارهٔ ۱)

● **ژاک لیپ شیتس** (Jacqes Lipchitz, 1891-1973)
وی در زمرهٔ مجسمه‌سازان مبتکر و خلاق جنبش کوبیسم به حساب می‌آید، هر چند که بعدها با دستیابی وی به سبکی سرشار از نمادهای زنده نما و بیانگردست یافت که منجر به تحولی عظیم در آثارش شد. در آثار اولیهٔ او، اصول زیبایی‌شناختی کوبیسم به خوبی حاکم است به نحوی که او فیگورها و متعلقاتشان را تنها با احجامی ساده بازنمایی می‌کند (پیکرهٔ گیتار نواز ۱۹۱۸). در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ همان گونه که قبلاً اشاره شد، آثار وی در پی تحولی از لحاظ فرم و محتوا از ساخت کوبیستی دور می‌شوند و متأثر از گرایشات سورئالیستی که به تازگی در لیپ شیتس پدید آمده بود؛ به اشکالی اندام وار و استعاری بدل می‌شوند. در آخرین مرحلهٔ تحول آثارش، وی با بهره‌گیری از کوبیسم و سورئالیسم، سرانجام به پختگی کامل می‌رسد؛ سبکی که از طریق تداعی مستقیم صور و عواطف طبیعی بر بیننده اثر می‌گذارد. (تصویر۵، جدول شمارهٔ ۱)

● **هنری مور** (Henry Moor, 1898-1986)
مور و هپورث را می‌توان در زمرهٔ اولین هنرمندان برجسته‌ای دانست که اصول کلاسیک مجسمه سازی را درهم شکسته و به خلق اشکال اصلی و زیبای ساده پرداختند. همچنین هنری مور بود،که سنت کنده‌کاری مستقیم را که سال‌ها به دست فراموشی سپرده شده بود، احیا کرد. اغلب آثاری که از وی برجای مانده شامل مجموعه‌های بسیار زیادی از احجام سنگی، چوبی، فلزی است که بخش اعظم آنها، به پیکره‌های لمیده و فیگورهای زنانه اختصاص دارند. در مجموعه آثار وی، از فرم‌هایی که ارتباط بیشتری با واقع گرایی دارند تا مجسمه‌هایی که مرز انتزاع مطلق پیش می‌روند به چشم می‌خورد، اما هیچ گاه اشاره به صور طبیعی در آنها به هیچ وجه منتفی نمی‌شود. وی در طی سال‌ها فعالیتش از فرهنگ ها و هنرمندان بسیاری تأثیر پذیرفته از هنرها و فرهنگ‌های بدوی کهن از مجسمه‌های یونانی ساختهٔ سیکادس و مجسمه‌های سومری و پیکره‌های سنگی مکزیکی نظیر چاکمول[۱۲] الهام بخش شکل گیری مشهورترین آثار مور یعنی پیکره‌های لمیدهٔ وی بود. آثار هنرمندانی چون برانکوزی و پیکاسو و حتی دیوارنگاره‌های جوتو و مازاچو که در ایتالیا مطالعه کرده بود. اما دیدگاه وی، به این آثار به عنوان یک مجسمه‌ساز مدرن، نگاهٔ فرمالیستی بود،که رها از قراردادهای اجتماعی به بازی با فرم ها و اشکال انسانی می‌پردازد تا برداشتی تازه از آنها ارائه دهد. «او در پرداختن به پیکر آدمی هرگز در قید بازنمایی ظاهر جسمانی نبود، بلکه می‌خواست تجسمی بنیادی و انتزاعی از طبیعت جاندار بیافریند.» (پاکباز، ۱۳۸۲، ۵۴۹)

مور همچنین در باب مادهٔ اولیهٔ به کار رفته در آثارش و حفظ اصالت آنها تا حد امکان بسیار حساسیت می ورزد. چنانچه که خود می‌گوید:

سنگ باید همچون سنگ باشد... این همان روشی است که مرا شیفتهٔ خود کرده است. مجسمه‌ای را دوست دارم که از همه طرف اصیل و استوار است... قرینه نیست. قوی، پابرجا و سرزنده، اندکی از نیرو و جان کوه‌های سترگ را می‌نمایاند. حالت خود را دارد، با خودش است و از آن چه که می‌نماید مستقل است. (رابینسون، ۱۳۸۷، ۱۶۵)

هنری مور، به عنوان هنرمندی پیشتاز و سنت شکن، در نهایت به کار در سبک مورد نظر خود ادامه داد و آن را بسط و توسعه داد تا اینکه در نهایت به مقبولیت در دنیای هنر، در جامعه دست یافت. (تصویر۶، جدول شمارهٔ ۱)

Archive of SID

www.SID.ir

● **آلبرتو جاکومتی** (1901-1966, Alberto Giacometti)
او هنرمندی بود، که شاید به جرأت بتوان وی را پس از رودن، از تأثیرگذارترین مجسمه‌سازان دانست. هنرمندی که غنای بصری و مفاهیم فلسفی[۱۳] را در آثارش به هم می‌آمیزد. وی در این راه از شیوه های واقع گرا، که نیرویی بدوی و کهن را در خود داشتند، تا شیوه‌های کوبیستی و سورئالیستی را می‌آزماید، تا نهایتاً به شیوهٔ مختص خود دست می‌یابد. او بی‌تردید یک مبدع بود و زبانی نو به مجسمه‌سازان دوران خود آموخت. جاکومتی، برای نخستین بار، احساس فاصله را به مجسمه‌هایش بخشید و همین موضوع، فضایی را پدید آورد که با بزرگ نمایی آثار سنتی، بسیار متفاوت بود و نهایتاً تأثیرات شگرفی بر معاصرانش گذاشت. در مجسمه‌های خطی و تک ساختی او، گویی هویت شخصی بشر جایی ندارد. پیکره‌های وی چنان خشکیده، نحیف و شکننده‌اند که به مومیایی و یا بازماندگان سوختهٔ آتش یا انفجار هسته‌ای می‌مانند که از فرط فشار و ناتوانی، توان ایستادن برپا را ندارند، اما سرهایشان هنوز افراشته است تا زنده بمانند و خیال ماندگاری و بی مرگی را در سر می‌پرورانند. «در اثر چهارراه شهر ۱۹۴۹، انسان‌های او به تندی گام بر می‌دارند و گویی برآنند که از خلاء حاکم برمحیطشان بگریزند. آنان بدون هیچ تماس واقعی از کنار هم می‌گذرند و از حضور یکدیگر غافل اند. فقط تماشاگر متوجه می‌شود که میان آنها،کشش ها و همانندی‌هایی حضور دارد.» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۸۲)

فیگورهایی که شاید نمایانگر واقعیت جایگاه انسان معاصر بودند. پس از وقایع جنگ و البته تأثیرات موج عظیم مدرنیسم که جامعهٔ آن روز را به سرعت درمی‌نوردید. (تصویر۷، جدول شمارهٔ ۱)

● **باربارا هپورث** (1903-1975, Barbara Hepworth)
هپورث ازمعدود زنان هنرمند مدرنی است که توانست با آثارش، به جایگاه معتبری در تاریخ هنر مدرن دست یابد. آثار اولیهٔ هپورث بعد از ملاقات او با برانکوزی و آرپ در پاریس تا حدی متأثر از این دو بود، همچنین در اولین آثار وی، نوعی بزرگنمایی و ایستایی به چشم می خورد که خاصهٔ هنر مصر باستان است. پس از آشنایی او با هنری مور و ازدواجش با بن نیکسون، حال و هوای آثار او به کلی متحول می شود. به نحوی که نزدیکی بسیار آثار این هنرمند چه از لحاظ فرم و فضا و همچنین مواد اولیه به کار رفته در ساخت آنها، آثار مور را در ذهن متبادر می‌سازد.[۱۴] آثار او همچنین در این دوره به انتزاع محض می‌گرایند؛ این انتزاع در برخی از آثار او تا آنجا پیش می‌رود که تنها تصویری مبهم از موضوع دست می‌دهند، خواه موضوع فیگور انسان باشد خواه هر مضمون دیگری. (تصویر۸، جدول ش۱)

◆ **مجسمه سازان پست مدرن**

● **جرج سگال** (1924-2000, George Segal)
از هنرمندان شاخص جنبش پاپ آرت که در آثار خود، صحنه هایی از زندگی عادی مردم زمان خود را به تصویر می‌کشید. سگال از معدود هنرمندانی در دورهٔ خود بود،که در خلق فیگورهایش، به جای تکنیک های سنتی چون ریخته گری و یا حکاکی و... از تکنیک جدیدی بهره گرفت. وی از باندژهای گچی و با بهره گیری از تکنیک قالب‌گیری از مدل زنده، فیگورهایی سراسر سفید و عادی از رنگ و جزئیات پدید می‌آورد که چونان اشباحی افسرده ظاهر، در یک لحظه از زندگی روزمرهٔ خود که در مکانهایی چون رستوران، پارک، باجه بلیط فروشی، ایستگاه اتوبوس و یا فضاهای داخلی و ...جریان دارد، منجمد شده اند. (تصویر۹، جدول شمارهٔ ۱)

● **دوان هانسون** (1925-1996 Duan Hanson)
هنرمند مجسمه ساز آمریکایی که پیکرهٔ انسان را موضوع اصلی آثارش قرار می‌دهد. او نیز همچون اغلب هنرمندان هم نسلش موضوع آثارش را از میان رویدادهای عادی زندگی و مردم عادی برمی‌گزینند. اما در نمایش پیکره های انسانیش شیوهٔ خاص خود را دارد. از مواد و مصالح و تکنولوژی روز بهره می‌گیرد و با استفاده از رزین و فایبرگلاس مجسمه‌هایی از پایین ترین طبقات اجتماعی چون کارگران، سالخوردگان، زنان خانه‌دار در حال خرید و... پدید می‌آورد که در اندازه‌های طبیعی و بسیار واقعی‌اند و به حالت ایستاده، نشسته و یا در حال راه رفتن هستند. هانسون برخلاف سنت معمول، آثارش را بر روی زمین و بدون نماسازی و قرار دادن آنها بر روی سکو یا پایه‌ای در فضای موزه ها و گالری‌های هنری به نمای می‌گذارد. ترفندی که سال‌ها پیش از او، آگوست رودن برای ایجاد ارتباط و درگیری هر چه بیشتر و بهتر مخاطب با اثر، در شهروندان کاله آزموده بود. هانسون در انتخاب آثارش سعی دارد فارغ از هرگونه نگاه سمبلیک و آرمانی و به دور از دسترس و با واقعگرایی محض، همچون ناقدی اجتماعی، عمل کند. منتقدی که می‌کوشد با مطرح کردن طبقات فراموش شدهٔ اجتماع که کمتر در کانون توجه قرار دارند وجود و جایگاه این قشر را در جامعهٔ معاصر به همگان گوشزد کند. (تصویر۱۰، جدول شمارهٔ ۱)

Archive of SID
www.SID.ir

● **ماگدالنا آباکانویچ** (Magdalena Abakanowicz , 1930)
آباکانویچ هنرمند لهستانی که از دههٔ ۱۹۸۰ با آثارش، تحسین جهانی را به عنوان یکی از هنرمندان تأثیرگذار در شکوفایی دوبارهٔ مجسمه‌سازی، در اواخر قرن بیستم به دست آورد. آثاری که بارها و بارها به دلیل قدرت بیانگر و فرم خلاقانه شان، درمجموعه‌ها و موزه‌های مهم سرتاسر دنیا به نمایش درآمده و مطرح شدند؛ آن چه که در گذشته برای کمتر هنرمند زنی مقدور بود. وی در ابتدا آثارش را با تکنیک‌های صنایع دستی نظیر بافندگی ارائه می‌کرد. آثاری اغلب انتزاعی که با تکنیک تاپستری پدید می‌آمدند تا اینکه در سال ۱۹۶۰، برای اولین بار علیه الزامات تکنیکی دستگاه بافندگی شورش کرد و کار با مواد مختلف را آزمود تا شاید به بعد سومی در آثارش دست یابد. چیزی که در مجموعه ای یادبودی، تحت عنوان آباکان‌ها شناخته می‌شود. «این آثار شبیه آثار معاصرین آمریکایی‌اش، تغییر بنیادی در سنت تاپستری ایجاد کرد و الیاف را به عنوان رسانه ای انعطاف پذیر برای بیان مجسمه وار، معرفی کرد.» (Inglot, 2004 , 2)

«هیچ کس تا به حال از دستگاه بافندگی برای آفریدن این چنین آثار مستقل و ماندگاری استفاده نکرده است،که ماهیت انعطاف پذیرشان ارزش‌های مجسمه وار سنتی را زیر سوال می‌برد. موجوداتی عظیم با شخصیت‌های چندگانه، این پرسوناژهای توخالی، دارای حسی رمزآمیز و تداعی کنندهٔ اتحاد هستند که بیشترین ایده‌های آباکانویچ را، صرف نظر از رسانهٔ آن به مخاطب می‌شناسانند.» (Gaza , 1997, 162)

شهرت جهانی آباکانویچ، اما به سبب آثار فیگوراتیو اوست. فیگورهایی که از جنس کرباس، گاز، کتان و در نهایت برنز، چوب و سنگ، و اغلب با استفاده از تکنیک قالبگیری مدل زنده پدید آمدند و در آثاری چون پشت‌ها، سرها، جمعیت، بازی‌های جنگ، فیگورهای نشسته و... نمود یافتند. آباکانویچ هر یک از آثارش را در قالب گروهٔ از فیگورهای نشسته، ایستاده و یا در حال رقص ارائه می‌دهد. فیگورهایی که در عین ارائهٔ گروهیشان هر یک شخصیتی منفرد دارند. پیکره هایی خمیده، مجروح و رنگ پریده و بدون سر که احساس نگرانی، ناراحتی، زجر و عذاب را در بیننده برمی‌انگیزند و شاید کنایه ای باشند برای انسانیت مطیع و پایمال شدهٔ انسان امروزی. «از ظاهر این فیگورها، معلوم نیست که انتظار می‌کشند یا سوگوارند. اما آن قدر هست که احساسی انسانی را به تماشاگر القا می‌کنند.» (قره باغی، ۱۳۸۰، ۲۶۲)

آباکانویچ، هرگز خود را وابسته به هیچ حرکت و جنبشی نمی‌داند و استقلال هنری خود را می‌جوید، هر چند که برخی وی را به سبب استفاده از مواد و تکنیک‌های صنایع دستی در آثارش نظیر بافت و الیاف به نوعی با جنبش فمنیست در هنر مرتبط می‌دانند[۱۵]، اما او در مبارزه‌اش برای دست یابی به جایگاهٔ مهم در هنر معاصر، اهمیت جنسیت را در کارهایش قویاً رد می‌کند و تقسیمات جنسیتی در هنر را به مبارزه می‌طلبد. وی جایگاه سنتی و نزول یافتهٔ صنایع دستی زنانه را به رسانه‌ای ارزشمند و در خور در هنر معاصر بدل می‌کند. هر چند که این حرکت او سبب ترغیب و برانگیخته شدن برخی هنرمندان زن فمنیست (نظیر باربارا گروگر و...) برای راه‌اندازی جنبش فمنیست می‌شود اما از این جهت آباکانویچ را شاید بتوان نه به عنوان یک هنرمند فمنیست، بلکه در جایگاه یکی از منادیان این جنبش در دهه‌های ۱۹۶۰و۱۹۷۰ قرار داد.

آباکانویچ در جایگاه هنرمندی خلاق، فارغ از جنسیتش، آگاهانه قوانین و تکنیک‌های سنتی را نادیده می‌گیرد و با قرار دادن آثارش بدون پایه و بر روی زمین محل نمایش آنها، امکان نوعی ارتباط و تجربهٔ نزدیک را در اختیار مخاطبین خود قرار می‌دهد. (تصویر۱۱، جدول شمارهٔ ۱)

● **آنتونی گرملی** (Antony Gormley , 1950)
آنتونی گرملی، در زمرهٔ یکی از مجسمه‌سازان حال حاضر بریتانیاست. هنرمندی که شاید شهرتش را مدیون ایده، تنوع و قواعد زیبایی‌شناسی خاص در ارائهٔ یک موضوع باشد. موضوع آثار وی، پیکرهٔ انسان و رابطه‌ای است که با محیط اطرافش برقرار می‌سازد. او در حقیقت جوهرهٔ وجودی انسان معاصر را در آثارش به چالش می‌کشد. گرملی اما، در ارائهٔ آثار فیگوراتیو خود از تمثیل، نگاه نمادین و شیوهٔ خاص خود بهره می‌گیرد. فیگورهایی حتی الامکان فاقد جزئیات که هیچگونه خصوصیات فردی یا هویتی در آنها به نمایش گذاشته نمی‌شود؛ انسان‌هایی بی هویت و جاودان که نماد و تمثیلی از انسان معاصر قرن بیست و یکم هستند.

در انتخاب مواد اولیه نیز از او تنوع را بر می‌گزیند و از سنت‌ها دوری می‌کند. از ورقه‌های ریخته‌گری شده که توسط جوشکاری آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد گرفته، تا تکه‌های نان تست، گل سفال و حتی زباله، بهره می‌گیرد تا ایدهٔ مد نظرش را مطرح سازد. او در تکنیک ارائه و خلق فیگورهایش کاملاً سنت شکن است. از بدن خود و تکنیک قالب‌گیری از آن، بهره می‌گیرد. همچنین تابع قوانین زیبایی شناسی خاص خود است. به نحوی که در اغلب آثارش، آثار جوشکاری و قالب‌گیری‌ها به چشم می‌خورد و او در قید پنهان‌سازی آنها نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

برای گرملی شاید همچون اغلب دیگر هنرمندان هم عصرش، هنر به مثابه ایده ای باشد؛ ایده‌ای که دغدغهٔ اصلی هنرمند است و باید مطرح شود و با هر فرم، اندازه، ماده و شیوه‌ای. ایده هایی برگرفته از دغدغه های انسان قرن حاضر،که گاه در قالبی آشنا از آثار هنری گذشته (عمدتاً شرق) بیان می‌شوند، آثاری چون دشت آسیایی و انسان آجری. وی همچنین در بیان از مهم، یعنی ایده در آثارش ابعاد را به بازی می‌گیرد و به شدت درآن اغراق می‌کند؛ نظیر آن چه در آثار فرشتهٔ شمال و مرد زباله‌ایش به وضوح می‌توان دید. گرملی از هر ترفندی بهره می‌جوید تا ایدهٔ اثرش را به بهترین نحو مطرح کند. او هنرمندی ست که هنرش را برگرفته از متن جامعهٔ پیرامونش و ابزاری ارزشمند، برای بیان دغدغه ها و مشکلاتی که جامعهٔ معاصر و قوانین تکنولوژی مدرن حاکم بر آن به انسان عصر حاضر تحمیل کرده است می‌داند. همچنین او همچون ناقدی اجتماعی، در پی بیان این مشکلات و کاستی‌هاست. شاید که آشکارسازی آنها، از پس پرده‌های روزمرگی، تلنگری باشد بر وجدان انسان معاصر تا در رفع آن بکوشد. (تصویر۱۲، جدول ش۱)

● **رون موئک** (Ron Muek, 1958)

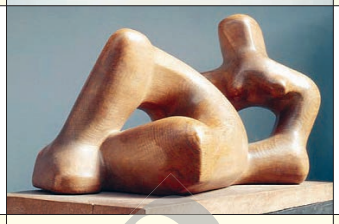
هنرمند فراواقع گرای[۱۶] استرالیایی تبار،که همه او را با پیکره‌های اغراق‌آمیز بیش از حد واقعی‌اش می‌شناسند. او در ابتدا به کار عکاسی مشغول بود و اولین پیکره‌هایش را به منظور عکاسی تبلیغاتی ساخت. پس از مدتی عکاسی را کنار گذاشت و به مجسمه‌سازی محض روی آورد. چرا که عکاسی را پاسخگوی انعکاس جوهره‌های واقع گرا[۱۷]و نهایتاً فراواقع‌گرایی که او در آثارش مدنظر داشت، نمی دید. مجسمه های وی که اغلب از فایبرگلاس و سیلیکون ساخته شده اند، چنان واقعی به نظر می‌آیند که گویی مرز میان خیال و واقعیت را درنوردیده‌اند. پیکره‌هایی عجیب و غریب، از سالمندانی که قد و قامت کودکان را دارند، تا نوزاد تازه متولد شده ای عظیم الجثه و حتی دیوهای انسان‌نما. پیکره هایی بیش از حد واقعی که با اندازه‌های آمیخته به اغراق و به دور از واقعیتشان، قصد دستیابی به ابهامی از واقعیت را دارند و به نوعی شاید حقیقت وجودی موضوعات خود را به چالش می‌کشند. (تصویر۱۳، جدول شمارهٔ ۱)

جدول شمارهٔ ۱: مطالعهٔ موردی گرایشات فیگوراتیو در آثار هنرمندان مدرن و پست مدرن

ردیف	تصویر	نام اثر	نام هنرمند	مواد مورد استفاده در ساخت اثر	مکان ارائه اثر	تاریخ و دورهٔ ساخت اثر
۱		شهروندان کاله	آگوست رودن	برنز	موزهٔ رودن، فیلادلفیا	۱۸۸۶میلادی دورهٔ مدرنیسم
۲		فرشتهٔ معلق	ارنست بارلاخ	برنز	کاتدرال گاسترو	۱۹۲۷میلادی دورهٔ مدرنیسم
۳		بوسه	کنستانتین برانکوزی	سنگ آهک	موزهٔ هنر فیلادلفیا	۱۹۱۲میلادی دورهٔ مدرنیسم
۴		زنی در حال قدم زدن	الکساندر آرکی پنکو	برنز	گالری پرلز، نیویورک	۱۹۱۲میلادی دورهٔ مدرنیسم

Archive of SID

www.SID.ir

ردیف	تصویر	نام اثر	نام هنرمند	مواد مورد استفاده در ساخت اثر	مکان ارائه اثر	تاریخ و دورهٔ ساخت اثر
۵		زن لمیده با گیتار	ژاک لیپ شیتس	برنز	باغ- موزهٔ مجسمهٔ هیرشهورن، انگلستان	۱۹۲۸میلادی دورهٔ مدرنیسم
۶		پیکرهٔ لمیده	هنری مور	چوب	موزهٔ هنر، نیویورک	۱۹۳۶میلادی دورهٔ مدرنیسم
۷		مردی که راه می‌رود	آلبرتو جاکومتی	برنز	موزهٔ هنر لویزیانا	۱۹۶۰میلادی دورهٔ مدرنیسم
۸		فیگور برای چشم‌انداز	باربارا هپورث	برنز	باغ- موزهٔ مجسمهٔ هپورث، بارنون هیل، انگلستان	۱۹۶۰- ۱۹۵۹میلادی دورهٔ مدرنیسم
۹		در عبور از خیابان	جرج سگال	برنزِ کچی	دانشگاه مونت کلیر	۱۹۹۲میلادی دورهٔ پست‌مدرنیسم
۱۰		دوان هانسون	کوبینی II	رزینِ قابل انعطاف رنگ شده	نمایشگاه پل دلو ریبر،میلان	۱۹۸۸میلادی دورهٔ پست‌مدرنیسم
۱۱		ماگدالنا آباکانویچ	پنج رقصنده	برنز	باغ- موزهٔ مجسمهٔ فونیکس، آمریکا	۲۰۰۵میلادی- دورهٔ پست‌مدرنیسم

Archive of SID

www.SID.ir

ردیف	تصویر	نام اثر	نام هنرمند	مواد مورد استفاده در ساخت اثر	مکان ارائه اثر	تاریخ و دورهٔ ساخت اثر
۱۲		آنتونی گرملی	گروه انتقادی	برنز	سقف نمایشگاه دلاوار، انگلستان	۲۰۱۰میلادی دورهٔ پست مدرنیسم
۱۳		رون موئک	دو زن	فایبرگلاس و سیلیکون	موزهٔ ملی ویکتوریا، ملبورن	۲۰۰۵میلادی دورهٔ پست‌مدرنیسم

مطالعهٔ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در مجسمه‌سازی مدرن و پست مدرن

در بررسی تطبیقی مجسمه‌های فیگوراتیو در جریان جنبش‌های مدرن و پست‌مدرن به تفاوت‌ها و مشابهت‌هایی بر می‌خوریم که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد:

۱ـ فیگور انسان از موضوعات پرکاربردِ مورد استفاده ی هنرمندان در هر دو دوره بوده است. با این تفاوت که در دوره ی مدرن نحوه ی ارائه آن وحدت گرا و در دوره پست مدرن اغلب کثرت گراست و عمدتاً در قالب چیدمانی از پیکره ها ارائه می شود.

۲ـ در دوران مدرن فرم پیکره ها از دید هنرمند در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، در حالی که هنرمند پست مدرن از فرم اثر همچون وسیله‌ای در جهت بیان ایده، اندیشه و همچنین محتوای مدنظرش بهره می‌گیرد.

۳ـ در دوران مدرن شاهد هرچه انتزاعی تر شدن مجسمه‌های فیگوراتیو هستیم، در حالی که در آثار هنرمندان پست مدرن نوعی گرایش به هرچه واقعی‌تر نشان دادن فیگور انسان به چشم می‌خورد.

۴ـ در مجسمه‌سازی مدرن، هنرمند در انتخاب مواد اولیه مورد استفاده در خلق آثار فیگوراتیو خود آزادی چندانی ندارد و ناگزیر از مواد رایج و سنتی بهره می‌گیرد. این در حالی است که هنرمند پست مدرن دیگر خود را ملزم به استفاده از این مواد نمی داند و از هر ماده و تکنیکی که بتواند به او در بیان هرچه بهتر ایدهٔ او یاری رساند، استفاده می‌کند.

۵ـ بر خلاف هنرمندان مدرنیسم که در آثار فیگوراتیو خود به طرح دغدغه های ذهنی و علاق خود می پردازند و به ارتباط با مخاطب و طرح مسائل اجتماعی توجه چندانی ندارند، هنرمندان پست مدرن تلاش خود را بر بیان دغدغه‌ها و مسائل روزمره و ارائهٔ آثاری ملموس تر و قابل فهم تر متمرکز ساختند.

۶ـ هنرمندان پست‌مدرن در جهت ارتباط هرچه بیشتر و بهتر مخاطب با فیگورهایشان، آنها را در مکان‌های عمومی و در فاصله‌ای بسیار نزدیک با مخاطب به نمایش می‌گذارند. این در حالی است که هنرمندان مدرن نمایش آثار خود را صرفاً به گالری‌ها و موزه‌ها و برای مخاطبان خاص محدود می‌ساختند.

جدول شماره۲: مطالعهٔ تطبیقی گرایشات فیگوراتیو در آثار هنرمندان مدرن و پست مدرن

ردیف	تفاوت‌ها و شباهت‌ها	دورهٔ مدرن	دورهٔ پست‌مدرن
۱	استفاده از فیگور انسان به عنوان موضوع اصلی آثار	✓	✓
۲	مکان ارائه آثار	موزه‌ها و گالری‌ها	موزه‌ها، گالری‌ها و مکان‌های عمومی
۳	استفاده از کار گروه در خلق آثار	-	✓
۴	تکنیک و مواد مورد استفاده در ساخت آثار	تکنیک‌ها و مواد سنتی نظیر چوب، سنگ، فلز و...	مواد سنتی، تکنیک‌ها و تکنولوژی پیشرفته و مواد نامتعارف و حتی ناپایدار
۵	نحوهٔ ارائه آثار	وحدت گرا	کثرت گرا
۶	اهمیت زمینهٔ اجتماعی آثار	-	✓
۷	نحوهٔ ارائهٔ موضوع	فرم گرا	ایده گرا و مفهوم گرا

Archive of SID
www.SID.ir

نتیجه‌گیری

در مجسمه سازی ابتدای قرن بیستم تحت تأثیر تفکرات رایج تولید اثر هنری ناب و سعی در آشنایی زدایی هنرمند مدرن بر نمایش هرچه انتزاعی تر فیگور انسان با استفاده از مواد سنتی نظیر چوب، سنگ، فلزو... تأکید می‌ورزد. آن چه که درک درست آن توسط مخاطب عامه بسیار دشوار است و مخاطبان خاص خود را از طبقه ای خاص می‌طلبد. روندی که به یک باره در طی تحولات و مطرح شدن برخی جنبش های فرهنگی و اجتماعی و تغییر اندیشههای حاکم بر اجتماع در طی چند دهه متحول می‌شود. جرقههای تفکر پست مدرنیستی ایدهٔ تولید اثر ناب را به چالش می‌کشد، و در مقابل خاصیت ناب گرایی و انتزاع که تولید و مصرف هنر را خاص طبقهٔ روشنفکر جامعه می سازد قد علم می‌کند، و گرایشات واقع گرا و حتی فرا واقع‌گرای خود را مطرح می‌سازد. همچنین برخلاف مدرنیسم گریزان از دغدغه‌های اجتماعی (رویکرد هنر برای هنر) پست‌مدرنیسم می‌کوشد، ساده‌ترین مسائل و فراموش شده ترین طبقات اجتماع را به تصویر کشد و از این جهت به تودهٔ مردم نزدیک می‌گردد. بر خلاف هنرمند مدرن که فرم را مقدم می‌دانست، هنرمند پست مدرن ایده و محتوا را بر هرچیز دیگری مقدم می‌شمارد (هنر به مثابهٔ ایده) و برای نمایش و ارائهٔ هر چه بهتر و ملموس‌تر آن از هر ترفندی بهره می‌جوید؛ از استفادهٔ تکنولوژی روز گرفته تا مواد نامتعارف، تکنیک قالب گیری از مدل زنده و نهایتاً نمایش مجموعه ای از فیگورها در مکان‌های عمومی و به دور از گالری‌های هنری و موزه‌ها در فاصله‌ای بسیار نزدیک از مخاطب. از بررسی این روند می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت؛ که تأثیر تفکرات و شرایط حاکم بر یک جامعه و همچنین تغییرات فرهنگی و جنبش‌های اجتماعی بر ابعاد مختلف آن، به خصوص در عرصهٔ هنر و نحوهٔ ارائهٔ اثر هنری به عنوان محصول آن انکار ناپذیر است. تفاوت‌های فاحش در نمایش فیگور انسان در دو دوره‌ای که به آن اشاره شد، آن هم به فاصلهٔ چند دهه در یک قرن خود شاهدی بزرگ بر این مدعاست.

پی‌نوشت‌ها

۱- جنبشی که حدوداً از سال ۱۸۷۰ پدید آمد و تا ۱۹۵۰ ادامه یافت.

۲- حدوداً از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد.

3- Conceptual Art

4- Land Art

5- Performance Art

6- Body Art

7- Installation Art

۸- برای آشنایی بیشتر با دیگر شاخصه های هنر پست مدرنیسم، مراجعه شود به: قره باغی، ۱۳۸۰: فصل ۵

۹- در آثار رودن تأثیراتی از نظریات امپرسیونیست در رابطه با نور و حرکت به چشم می‌خورد. به نحوی که رودن در نمایشگاه مشترکی با مونه، سردمدار این جنبش، شرکت جوید. اما او به خوبی دریافته بود،که این نوع تکنیک، کارآمدی چندانی در مجسمه سازی مدنظر وی ندارد.

۱۰- رودن را شاید از این لحاظ باید پیروی مجسمه ساز بزرگی چون میکل آنژ و دوناتلو دانست.

۱۱- این اصل یکی از پیامدهای فرعی نهضت باروک بوده که در اثری چون آپولون و دافنه اثر برنینی به خوبی به چشم می‌خورد، اما فضاهای خالی به کار رفته در تندیس های آرکی پنکو به اندازهٔ بخش های توپر آنها در ترکیب بندی تندیس نقش دارد و بخش هایی از ساختمان پیکره را بازنمایی می‌کند.(هارت،۱۳۸۲،۹۸۵)

۱۲- مجسمهٔ الههٔ مشهور مایایی که نمایانگر پیکرهٔ لمیده ای است که سمبل باران محسوب می‌شود.

۱۳- تأثیرگذارترین اندیشه‌های حاکم بر آثار جاکومتی را شاید بتوان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول که آثار وی اغلب متأثر از جنبش سورئالیستی به رهبری آندره برتون بودند و دورهٔ دوم پس از جدایی وی از جنبش سورئالیسم و گرایش وی به اندیشه‌های اگزیستانسیالیسم، تحت رهبری ژان پل سارتر بود. در این دوران آثار وی به نوعی اشاره به تنهایی و انزوای انسان دارند که شاید به نوعی تقدیر از انسان مدرن است.

۱۴- شاید این شباهت رمز موفقیت و ماندگاری آثار هپورث، به عنوان یک هنرمند زن در تاریخ هنرمدرن و در جامعهٔ مرد سالار مدرن بود. جایگاهی که بسیاری از هنرمندان زن معاصرش، شانس چندانی برای دست یابی به آن و مطرح شدن در تاریخ هنر مدرن را نداشتند.

۱۵- یکی از ترفندهای هنرمندان فمنیست برای خلق آثار تجسمیشان در راستای اهمیت بخشیدن به صنایع دستی و ناچیز شمردن معیارهای مدرنیستی به ویژه مینیمالیسم در هنر.

16- Hyperrealist

17- Realist

فهرست منابع

۱- آرچر، مایکل، **هنر بعد از ۱۹۶۰**، ترجمهٔ: کتایون یوسفی، انتشارات حرفه هنرمند، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۲- احمدی، بابک، **حقیقت و زیبایی**، انتشارات مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۴.

۳- پاکباز، رویین، **دایرةالمعارف هنر**، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۱.

۴- رابینسون، مایکل، **هنر مدرن**، ترجمهٔ: فریبرز فرید افشین،

Archive of SID

www.SID.ir

انتشارات آبان، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۷.
۵- سیرلوت، لوردس، **راهنمای هنر مدرن**، ترجمهٔ: نسرین هاشمی، انتشارات ساقی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۶- قره باغی، علی اصغر، **تبارشناسی پست مدرنیسم**، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۷- لوسی اسمیت، ادوارد، **مفاهیم و رویکردها درآخرین جنبش های هنری قرن بیستم**، ترجمهٔ: علیرضا سمیع آذر، انتشارات مؤسسهٔ فرهنگیو پژوهشی نظر، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۸۵.
۸- لینتن، نوربرت، **هنر مدرن**، ترجمهٔ: علی رامین، انتشارات نی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۶.
۹- مدد پور، محمد، **فلسفه‌های پست مدرن غربی و گریز و گذر از مدرنیته**، انتشارات سورهٔ مهر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۸.
۱۰- وارد، گلن، **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ: قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، انتشارات ماهی، تهران، ۱۳۸۳.
۱۱- هارت، فردریک، **سی و دو هزار سال تاریخ هنر**، ویراستار هرمز ریاحی، انتشارات پیکان، تهران ، چاپ اول، ۱۳۸۲.
12-Gaza,Delia, **Dictionary Of Woman Artists, London & Chicago: Fitzray Dearbarn Publishers**, Vol.1, 1997.
13- Inglot, Joanna, **The Figurative Sculpture Of Magdalena Abakanowicz**, London:California: University, Press 2004.

Archive of SID
www.SID.ir