

پیشگفتار

زمانی که از بزرگترین و مهمترین مجسمه سازان قرن بیستم سخن به میان می آید نمی توان به راحتی از نام کنستانتین برانکوزی گذشت. هنرمندی رمانیایی که پدر مجسمه سازی مدرن لقب گرفت. او هم به دادائیسیم که از اصالت عقل پرهیز می کرد توجه داشت و هم از این عنصر استفاده می کرد. آثار او نمونه های جدیدی از تفاهم فرم و ماده است. او زبان فرم را جایگزین زبان شیء کرد.

از آنجا که برانکوزی معتقد بود: «اشکال، احجام و فرم ها علاوه بر شباهتشان با طبیعت مفاهیم و معانی بسیاری در بردارند»، با ساده سازی از طبیعت، به فرم هایی ناب دست یافت که در بردارنده ی معانی عمیق و بنیادی از فلسفه ی هستی است. با تماشای آثار برانکوزی به راحتی میتوان تأثیر عمیق و شدید او را بر روی هنر مجسمه سازی معاصر دریافت.

آثار برانکوزی مورد توجه عده ای از هنرمندانی قرار گرفت که در دهه های پنجاه و شصت آمریکا جنبش مینیمالیسم را پایه گذاری کردند. سبک و سیاقی که در نفی حضور هنرمند و مخاطب محوری آثار خود را شکل می بخشید. برای این منظور هنرمند مینیمال به استفاده از فرم های ساده روی آورد و در این سادگی به کلیتی می رسد که اثر به مثابه شیء و شکلی ناب عرضه می شود و حضور هنرمند درون اثر دیده نمی شود.

اثر و حضورش در مکان سوالاتی در ذهن مخاطب و بیننده ایجاد می کند که تلاش برای پاسخ گفتن به آن باعث می شود مخاطب در کشف و شهودی ناب شریک شود و برای رسیدن به این شهود ناب او می بایست تمامی پیش فرض های خود را کنار گذاشته و اثر را همانطور که هست درک نماید. اثر مینیمال در فضا تعریف می شود و مخاطب حضور در فضایی مجسمه سازانه را تجربه می کند.

در طول اواخر دهه 1960 به واسطه ی نمایشگاههای بزرگی که مربوط به هنر مینیمال در آمریکا و اروپا برگزار شد، این هنر به عنوان جنبش عمده ی معاصر تثبیت شد. در عین حال هنرمندان مربوط به مینیمالیسم شروع کردند به تبدیل کردن آثارشان در هماهنگی با پیشرفتهایی مثل مجسمه سازی پست مینیمالیسم، مفهوم گرایی ولند آرت. در حالی که آثار جاد اهمیت بیشتری پیدا کردند، و حتی به فضای بیرونی گسترش داده شدند، سول لویت در تمایل به ضد ماده گرایی در آثار هنری، هنر مفهومی ای را گسترش داد که بر اجرا تأکید داشت، کارل آندره آثاری متشکل از چوب، زمین چمن و صخره در فضای بیرونی تولید کرد. رابرت موریس شاید بیشترین تغییر را در میان بقیه با آثار ضد فرمی، نمد پوش و چند قسمتی خود، ایجاد کرد که با این کار تلاش می کرد تا

توضیحی منتقدانه در مورد آثار هندسی ساخته شده در کارخانه مینیمال اواخر دهه ی 1960

بدهد. (جیمز مایر (James Mayer) - ترجمه ای از کتاب مینیمالیسم)

پست مینیمالیسم مقدمه ای شد برای مسیری که آنیش کاپور مجسمه ساز معاصر طی کرد و به

خلق آثاری نائل آمد که در فضایی اسطوره ای و ماورایی مفاهیمی چون حضور و غیبت، بودن یا

نبودن و مکان یا بی مکانی را عرضه کند. مسیری که از ماجرا جویی عظیم برانکوزی در فرم آغاز

شد و تا نگاه نماد گرایانه کاپور به فرم ادامه پیدا کرد.

بخش اول

برانکوزی

به دنبال فرمولهای مبهم و یا اسرار نباشید
تا آنجا که میتوانید به پیکره نگاه کنید
این تنها شادی ناب است که به شما عرضه می کنم

برانکوزی - از اولته نیا تا پاریس

کنستانتین برانکوزی در 21 فوریه 1876 در منطقه اولته نیای رومانی متولد شد. در 7 سالگی به چوپانی مشغول شد و در 9 سالگی برای بدست آوردن شغلی، خانواده اش را ترک کرد و در شهر نزدیک روستایش بکار رنگرزی پرداخت، در 1894 در مدرسه هنر و صنعت ثبت نام کرد و در 1898 در دانشگاه بخارست به تحصیل پرداخت. چون روش تدریس را در بخارست نمی پسندید، رومانی را به مقصد مونیخ ترک کرد. ولی آنجا چیزی متفاوت نیافت و در بهار 1904 پیاده به پاریس رفت و از ژوئیه همان سال تا آخر زندگانی اش 16 مارس 1957 در این شهر بسر

برد. (خیلتاش، فصلنامه هنر، ترجمه و تلخیص- بهار 1362، ص 105)

اوپس از تکمیل تحصیلاتش در مدرسه بوزار پاریس با نظارت مرسیه پیکرتراش، آثارش را نخست در سالن ملی و سپس در سالن پاییزی به نمایش گذاشت. رودن که تحت تاثیر نقش برانکوزی در سالن پاییزی 1907 قرار گرفته بود او را به دستگیری خودش فراخواند. برانکوزی با این اظهار

نظر کلاسیک که «در زیر سایه درختان بزرگ هیچ چیزی نمی روید» این درخواست را نپذیرفت.

(آرناسن، تاریخ هنر نوین. 1374 ص 133)

اما در آثار او بخصوص پیکره های آغازینش تاثیر رودن مشهود است.

اودرتابستان 1907 تعدادی از آثارش را در سالن نمایش مدرسه هنرهای پاریس در معرض دید

قرار داد. این آثار تاثیر زیادی از مجسمه های رودن گرفته بودند زمانی که برانکوزی از استادش

در مورد آثارش پرسش کرد رودن پاسخ داد که «من انتظار کارهای بهتری از تو داشتم. خوب

پس، دوست من سعی نکن با سرعت از دیگران پیشی بگیری» به نظر می رسد که برانکوزی

نصیحت استادش را گوش کرده در آثار بعدی شکلیا و صبور تر عمل کرد. (آرناسن، تاریخ هنر نوین. 1374

ص 133)

شرح عقاید و شیوه ی نگاه برانکوزی

در سال 1907 برانکوزی سفری به یونان داشت و در آنجا با هنر یونانی و عقاید فلاسفه آن آشنا

شد و مطالعات زیادی در این زمینه داشت.

پس از برگشتن به پاریس برانکوزی تاثیر زیادی از فلسفه یونان گرفته بود، مخصوصاً افلاطون؛ «به

عقیده افلاطون هستی واقعی تنها از آن مثال یا ایده هاست. هر چیز دیگر این جهان فقط سایه ای از

مثال یا ایده خود در عالم بالا و بنابراین صرفاً دارای هستی ظلی و سایه وار تبعی است، و تا آن ایده

نباشد، این شی یا این خاصیت هم وجود نخواهد داشت، و به اعتباری می توان گفت که هر شی

و چیزی در این دنیا تقلید یا نمایش یا نسخه بولی از اصل یا مثال یا ایده خویش است. اثر هنری-

خواه شعر، نقاشی، تندیس، و خواه هر چیز دیگر تقلیدی است از آن نسخه بدل و، بنابراین، دوبرابر

از اصل یا موجود واقعی، یعنی مثال یا ایده، فاصله دارد، و از حیث وجودی، به قول معروف هیچ

اندر هیچ است. « (جان جی-کینی(افلاطون) -ترجمه عزت ا... فولادوند 1373-ص61)

به علاوه افلاطون متفکران دیگری نیز بر روی برانکوزی تاثیر داشتند از جمله لائوتسه فیلسوف

چینی، او معتقد بود که یک مجسمه ساز باید به دنبال معانی مجازی، سمبول، تقدیس

و جستجو کردن جوهر پنهان مواد و اشیا باشد و نه مانند عکاسی به ظاهر اشیا تکیه کند. یک مجسمه

ساز، یک متفکر است نه یک عکاس که چیزهای خنده آور یا اشکال گوناگون وضد و نقیض را

آشکار کند. (اریک شینز- (Eric-shanes) برانکوزی-1989ص18)

باور داشت که اشیا دارای روح اند و در جستجوی آن بود که در کارهایش آنها را بیان کند،

برانکوزی می گوید «زمانی که شما به یک ماهی نگاه می کنید به فلس های آن فکر نمی

کنید بلکه سرعت حرکات اوست که نظر شما را جلب می کند، بدن براق و غوطه ور او را در آب

مشاهده می کنید، اینطور نیست؟ خوب این همان چیزی است که من خواسته ام بیانش کنم. اگر

باله ها چشمان و فلس های او را تجسم می کردم، حرکت او را ثابت نگه می داشتم و صرفاً نمونه

ای ساده از حقیقت را بدست می آوردم، درحالیکه من می خواهم درخشش ذهن او را تجسم

کنم». او معتقد بود که این شکل ظاهری نیست که واقعی است بلکه حقیقت در سرشت

چیزهاست، با توجه به این حقیقت غیر ممکن است چیزی را به کسی فقط با تجسم ظاهر آن،

بطور واقعی نشان داد. بهر حال هنر برانکوزی تجسمی بی حد برای کسب روح چیزهاست، این هنر

از حالات خاص (عادی) عبور می کند تا به آنچه دایمی، عمومی و جهانی است، دست یابد. (اریک

شینز- (Eric-shanes) برانکوزی-1989ص18)

سرهبریت رید (Herbert Read) در این باره می نویسد: «قدرت او از برخورد دواصل پدید آمده است، سادگی کودکی که با چشمانش بیگناه به دنیا می نگرد و فرزانه‌گی و دانش و معلوماتی که به شدت در گذشته ریشه دارد و شکل‌هایی که براساس آن که دیده می شود هرگز عاری از گناه نیستند. اما همیشه بوسیله نیروهای ناشناخته هدایت می شوند. برانکوزی وجود راهمانند کودکی می پذیرد اما در همان حال عمیقاً در حیطه سرشت آن وارد می شود. مثالی بزینیم: پرنده‌ای در پرواز، در این تجربه قابل رویت، پرنده نمی تواند بصورت حجمی متعادل تصویر شود، سرشت او حرکتی در فضاست. برانکوزی می تواند یک چنین موضوعی را بیان کند زیرا که جسم در حال حرکت را می تواند مشخص کند. برای آنکه احساس فیزیکی پرواز را درک می کند. و با کم کردن توده ظاهری آن (حالت حجمی قوس) همبستگی اعجاب انگیز سرشت و وجود را ترسیم می کند.»

برانکوزی می گوید «واقعیت در درون و ماهیت اشکال است نه در فرم ظاهری آنها، مادامیکه بر روی سطح اشیا کار می کنیم (پیکر تراشی می کنیم)، نمی توانیم نکات واقعی را درست نشان دهیم». بنابراین برانکوزی اساس و شالوده‌ی زیبایی شناسی خود را توجیه کرد. به این ترتیب نیاز خود را به چیزی که فراتر از جنبه‌های طبیعت گرایانه شیء باشد تصدیق کرد. در حقیقت، جستجوی همیشگی او برای ایجاد اشکال تحریف شده اصلی، هدف او را مشخص کرد. او نمی خواست صرفاً از واقعیت موجود تقلید کند بلکه می خواست پیکره را طوری خلق کند که به آن روح بدمد.

این توجه به ماهیت و درون پدیده ها باعث شده بود تا نظر او نسبت به ابعاد نیز متفاوت باشد. او می گوید «ابعاد مضر نیستند زیرا که در نهاد چیزها وجود دارند گاهی تا به آسمان بالا می روند و زمانی تازمین نزول می کنند بدون آنکه اندازه ها فرقی کرده باشد.» او ابعاد درونی را در نظر می گرفت و نسبتشان را با توجه به «عدالت مطلق» تنظیم می کرد. (خیلتاش- فصلنامه هنر- ترجمه و تلخیص - بهار 1361 ص 114)

عده ای آثار خلق شده ی برانکوزی را انتزاعی نامیدند. کسنتاتین برانکوزی می گوید: آنها که می گویند آثار من انتزاعی است. ابلهند آنچه را که آنها انتزاعی می نامند واقعی ترین است. زیرا که واقعیت در شکل ظاهری نیست. بلکه در ایده و اندیشه نهفته است. موضع او موضعی مبارزه طلبانه است. و در اصل نگاه برانکوزی دقیقا مخالف چیزی است که سایر هنرمندان حیطه ی هنر انتزاعی ابراز کرده اند. (مایکل کریگان؛ هنر مدرن-1387)

مضامین

برانکوزی برای خلق آثارش به مضامین بنیادین و پایه ای توجه داشت مضامینی چون تولد، مرگ، زندگی و این مضامین را از درون پدیده های موجود در طبیعت بیرون می کشید. کارهای برانکوزی از بوسه تا پرنده در فضا و همچنین آغاز جهان او، شواهد خوبی هستند بر تایید جستجوی او برای یک کار ابدی تغییر ناپذیر. هنر مجسمه سازی برانکوزی، به شکلی بود که سطوحی ساده، عاری از هرگونه تزئین و یکنواخت را به بیننده القا می کرد و برای انعکاس شفافیت هائیکه در روح آنها وجود داشت، مجسمه ها را صیقل می داد.

ساخت هیكلهائی از سنگ كه تنها نمایش واقعیت ظاهری انسان است. مخالف تفكر عمیق و ناب برانكوزی بود. او در برابر سلطه بی چون و چرای پیکر انسان در مجسمه سازی، سربه شورش بلند كرد بیفتك (یا استیک) كلمه ای بود كه وی برای توصیف قرن ها آثار مجسمه سازی فیگوراتیو (شكل نما) به كار می برد كه قرن نوزدهم آن را به اوج گزافه كاری و تفصیل پردازی اش رسانده بود: «نه فرمول های گنگ و نامفهوم را بكاوید و نه رمز و رازها را، من لذت ناب را به شما ارزانی می دارم. به مجسمه های من آنقدر نگاه كنید تا آنها را ببینید پارساترین انسان ها آنها را دیده اند.

(هارت سی و سه هزار سال تاریخ هنر 1382 تهران ص 984)

در برابر زینت گرایی و تصنع طلبی زبان هنری او اخر قرن نوزدهم، او سرشاری و عظمت شكل، اصالت سادگی، كشش و جهش قدرت خطوط را قرار داد. فكر او بسیار غنی بود، زیرا عمیق بود، فكر او ساده بود زیرا از مشروعیتی برخوردار بود، فكر او حقیقی بود، زیرا از چشمه های اصلی زندگی سیراب می شد.

هنر برانكوزی می تواند اینگونه بیان شود: طریقه جدید فكر كردن به جهان از طریق پیکره ، اما تفكری كه از يك بزرگ منشی همراه با احساس عمیق انسانی ناشی می شود. به نوشته پل فیه روس او فقط به مختصر كردن اكتفا نكرده است. بلکه به روح بخشیدن به ماده با خلق (مثلثات) خاص آن پرداخته است. سپس به ساخته هایش جهش های ذهنی را می افزاید و آنرا به نوعی زندگی ارگانیک می رساند. تمامی اینها زندگی می كنند و به نظر می رسد كه این ساخته ها بال می گشایند و تپش قلبی رابه گوش می رسانند تپش قلب جهان را. (خیلتاش، فصلنامه هنر - بهار 1362

(ص 114)

شیوه ی پرورش مضامین: (ساده سازی)

شیوه پیکرتراشی برانکوزی، به یک معنی، خاص و به معنی دیگری عام است. موضوعات کارش اندک بودند، و هیچگاه پیکره آدمی از آن میان ناپدید نشده است، ولی وجودش در بسیاری از گرایشهای بزرگ پیکرتراشی پس از خودش موثر افتاده است. (آرناسون- تاریخ هنر نوین- 1374 تهران ص118)

کارهای برانکوزی از حدود سال 1910 به بعد، یعنی دوره پختگی او، دارای سبک ها و مواد و مصالح مختلف اند ولی مشخصه آنها، تمرکز فوق العاده و نوعی سادگی است که بیشتر جامعیت [عناصر] را منعکس می کنند تا ساده سازی و کاهش آنها را. (لینتون- هنرمدرن- 1383 تهران ص 59)

برانکوزی همیشه معتقد به درک مستقیم سادگی و بی پیرایگی از فرمهای فرضی بود. مطالعه ی برانکوزی برای ساده سازی را در فرم های تخم مرغی او می توان مشاهده کرد. روندی که از موزخفته شروع شده و در نهایت در تندیس برای نابایان و بعد از آن آغاز جهان تکمیل شد. پیروی از سنت رودن به آفرینش تندیس موز خفته در سال 1906 انجامید که در آن، سرسایه دار، به شیوه ی کارهای بعدی این استاد در سنگ پایه ی تندیس فرو می رود. فرم تخم مرغی بعدها شدیداً مورد توجه برانکوزی قرار گرفت و او در مدتی نزدیک به بیست سال، چندین نمونه ی آن را ساخت. این شکل نیز به نوبه ی خود به آفرینش تندیس نوزاد و پرومئوس انجامید که در حجم بیضوی آن برشی به نشانه ی جیغ و باز شدن دهان نوزاد داده شده است، و سرانجام به بازگشت نهایی هنرمند به موضوع تخم مرغ با شکل صیقل خورده و عنوان بسیار مناسب آغاز جهان انجامید.

برانکوزی اثر اخیر را تندیس برای نابینایان نیز می‌نامید. این داستان تخم مرغ فقط یکی از چندین موضوع مرتبطی بود که برانکوزی، با تمرکز خوبی بر آفرینش زندگی و مرگ، دنبال می‌کرد. (آرناسون-تاریخ هنرنوین- 1374 تهران ص 118)

در آغاز جهان گونه‌های مختلف جهان برای ادامه حیات می‌بایست یک تخم رابارور می‌ساختند، این کاملاً جایز است که شکل بیضی این اثر را به عنوان یک تخم بینیم که همان تفسیر ظاهر است. شاید بتوان گفت این اثر در میان آثار بیان‌کننده اصالت و ذات برانکوزی اصیل‌ترین کار اوست. (اریک شینز، برانکوزی 1989 ص 76)

برانکوزی در ساده‌سازی پیکره‌هایش به یک کلیت ناب دست یافت. در این کلیت او با زبان فرم مفاهیم مورد نظرش را بیان کرد. به عبارتی او در آثارش زبان فرم را جایگزین زبان شی کرد. پرنده در فضا (ت 36-17) حدغایی پیرایش مجسمه و بدل شدنش به شکلی ناب به سبک برانکوزی است. ساخت این تندیس به شکلی واقع‌نمایانه آغاز شد، اما طی اواخر دهه 1910 و دهه 1920 چندین بار پیرایش یافت و به نمادی بدل شد که شکل عام پرنده یا یک پرالقا می‌کند و مفهوم صفا، سرعت و تنهایی پرواز را در ذهن بیننده برمی‌انگیزد. زیبایی سطح‌های پیکره‌های برانکو حس بساوایی و نگاه بیننده را نوازش می‌دهد، (هارت- سی و سه هزار سال تاریخ هنر- 1382 تهران ص 984)

برانکوزی در آن از فرم و انعکاس نور در بیان مفهوم پرواز استفاده می‌کند. برانکوزی با ساختن گونه‌های مختلفی از «پرنده در فضا» در دنبال موضوعات معنویت، زیباشناسی و نظم ذاتی بود او در سال 1936 می‌گوید «پرنده‌های من یک سری موضوعات متفاوتی هستند در یک تحقیق اصلی که نتیجه آنها مانند هم است».

هریک از مجسمه ها در بردارنده نشانه ودلیلی از بیان هنرمند است «همه زندگی من به دنبال یک چیز بوده، آن ماهیت پرواز است... که پرواز یک چیز شگفت آور است» اما در مجسمه «پرنده درفضا» پرواز فیزیکی مدنظر نیست. او یک چیز بنیادین را در پرنده جستجو می کند، او پرواز را به صورت یک روح نشان میدهد. (اریک شنز-برانکوزی 1989 ص 40)

اولین اثر بوسه که برانکوزی آن را مستقیماً بر روی سنگ طراحی کرد از سال 1907 شروع شد. سختی آن با موضوع مشابه رودن که احساس برانگیز بود، فرق داشت. ترکیب قرینه این مجسمه و پاکی و سادگی خطوط آن، بی سابقه است و باعث شده تا این اثر خیلی طبیعی به نظر برسد. و اصول آن اصلاً شبیه به اصول متداول برای خلق آثار غم انگیز در دوران معاصر، نیست. این مجسمه که در ادامه مجسمه ی نماز گذار است. حقیقت اصلی دوانسان را نشان می دهد.

در پرنسس X «عناصر حکایت از جایگزین کردن آرمانگرایی کامل بوسیله فرم می باشند با یک فرم تخم مرغی که به طور ضمنی اشاره می کند به سروگردن بلند که به یک نیمتنه چاق ختم می شود. و موجهای لطیف پشت که به سرو گردن متصل هستند دلالت بر موهاست. برانکوزی در مصاحبه با روزنامه گفته بود: «مجسمه من یک زن است و کلیه زنها در یک چیز خلاصه شده اند. اثر «ابدیت زنانه» در یک ذات خلاصه شده است... آن اولین نمونه بود (خراب شده) سپس برای 5 سال من کار کردم. من ساده کردم، من ماده ای که چیز غیر قابل بیان را بیرون بکشد و بیان کند، ساختم. در واقع چه چیزی کاملاً زن است؟ علامتها و انحناها، یا یک لبخند روی لبهایش و رنگ روی گونه هایش؟... آن یک زن نمی تواند باشد. برای بیان آن ذات ما باید آن احساسهای جهان را بیاوریم که نمونه ای ابدی از فرمهای ناپایدار باشد، من مدت 5 سال ربا ساده کردن گذراندم،

و کارم نتیجه داد و از این پس چیزی را دارم که پیروزمندانه شکل گرفت و فراسوی ماده رفت. در کنار این جای تاسف است که این قطعه زیبا را با کندن حفره های کوچکی برای مو، چشمها و گوشها ضایع کنیم. و بنابراین مجسمه من زیباست، باریج و خمهای خط که مانند طلای ناب می درخشد. و تمام مجسمه های زن در روی زمین در یک نمونه منفرد خلاصه شده است.»

برخلاف اعتراض برانکوزی به تصور غلط از مجسمه «پرنس X» مجسمه «نیم تنه از یک مرد جوان» آشکارا رضا و میل به نشان دادن مسائل جنسی انسان را نشان می دهد. در این میان نیم تنه، اندام تناسی ندارد. این ظاهرا «به این خاطر است که فرم سه طرفه روی هم رفته نشان دهنده دستگاہ جنسی است. واضح است نیت دیدن چنین چیزی را در «پرنس X» نداشت، و به آن اعتراض کرد.

نیم تنه «یک مرد جوان» از جنس برنز و چوب و سنگ تراشیده مانند «پرنس» آرمان گرایی مجسمه ها به وضوح نشان داده شده تا «آن احساسهای جهان را بیاورد که نمونه های ابدی از فرمهای ناپایدار باشد. (اریک شینز - برانکوزی، 1989، ص 55)

آخرین مجسمه ای که برانکوزی از حیوانات متأثر شده است لاک پشت است که در دو مجسمه ساخته شده اولی «لاک پشت در حال حرکت» تراشیده شده از چوب در سال 1941 و 1943 و به دنبال کپی از روی مدل گچی و دیگری تراشیده شده از سنگ بین سال 1940 و 1945 به نام «لاک پشت پرنده» در لاک پشت در حال حرکت پاها از دو طرف فرم ظاهر شده اند. و در لاک پشت پرنده سرونوک در یک فرم کشید خلاصه شده اند که به تدریج باریک شده و از یک فرم

صدفی شکل بیرون آمده. (همان ماخذ، ص 56)

در مجسمه «لاک پشت در حال حرکت» فرم منحنی چوب یک نوع حرکت بسته را بیان می کند که نشان می دهد که چطور او به زمین وابسته است ولی در «لاک پشت پرنده» فرم کشیده شده چنین منظوری را ندارد. در فرم کشیده سنگ فقط یک صفت را می توان دید، رها شدن، حرکت در کشیدگی و پرواز، بنابراین در مدل سنگی شخصیت لاک پشت پرنده نشان داده شده است. برانکوزی در نمایشگاه 1956 درباره مجسمه خود می گوید. «اکنون لاک پشت من در حال پرواز است.» او می خواهد بگوید که یک موجود خاکری برای پرواز، کاملاً درهم آهنگی این چنین می بایست باشد و با کمی اغراق، رهایی از دنیای مادی ملزم به این است که او از مجسمه در پرنده در فضا» تاثیر بگیرد. (اریک شینز - برانکوزی، 1989، ص 47)

استفاده از متریال - شیوه ی ساخت

در تمام طول زندگی اش، برانکوزی، تراش مستقیم را بر نمونه سازی ترجیح داده بود، از نظر او « اثر هنری باید باشکبائی بسیار و خصوصاً مبارزه علیه عناصر همراه باشد و نمی توان این مبارزه را به کمال رساند مگر آنکه مستقیماً به تراش پرداخت، نمونه سازی ساده تر است زیرا می توان اشکالات و اشتباهات را تصحیح کرد، تغییر داد و به آنها چیزی افزود درحالیکه تراش مستقیم نوعی برخورد بدون گذشت را بین هنرمند و عنصر مورد استفاده، الزامی می کند و در این جاست که باید کار ارائه کرد.

«بالاخره وقتی آدم خوب فکر می کند می بیند که هنرمند بزرگی وجود نداشته است، صرفاً حرفه ای های قابل ستایشی در پیکره سازی بودند، شکست این هنر هم بارها کردن تراش مستقیم، که به

هنرمند اجازه می داد تا با هر یک از آثارش پیروزی اش را بر عناصر آشکار سازد، آغاز شد.»
(خیلتاش- فصلنامه هنر- ترجمه و تلخیص بهار 1361 تهران ص 111)

آنچه که برای برانکوزی در خلق اثر هنری اهمیت داشت مطابقت مصالح با تفکری بود که اثر هنری بوسیله آن خلق شده است. این تصور واستارت ذهنی از خود جسم ناشی می شود.
در مجسمه «ماهی» ساخته شده از مرمر طوسی در سال 1930 برانکوزی از امتیاز خطوط افقی سنگ استفاده کرد تا حالت آب را نشان دهد. نوع برنزی به نظر حالت خیز و جهش دارد ولی نوع ساخته شده از سنگ فضای شنا و رومعلق را داراست.

چون مجسمه «ماهی» در عرض حالت محدب دارد، انعکاس اشیا «رابه صورت افقی انجام می دهد. این حالت انعکاسی که در مجسمه های برنزی وجود دارد به اثر، حالت درخشندگی خطی می دهد که خویشاوندی با حالت درخشش روح که برانکوزی ذکر می کند دارد. (اریک شنز- برانکوزی ص 43)

برانکوزی با تکمیل کردن طرز عمل سطوح صیقل خورده برنز جذابیت خاصی به آثار این جنس خود داد. پولیش متضمن حکم و دستور نیست. در حقیقت، این کار برای سایر فرمهای مسلم و قطعی می تواند حتی زیان آور هم باشد در حقیقت این حساسیت نسبت به مواد و مصالح بکار رفته، کمتر از انتخاب مضمون برای خلق اثر نبود.

اثری چون دوشیزه پوگانی در اصل با سنگ مرمری ساخته شده که برانکوش در انتخاب رنگ و بافتش دقت زیادی به خرج داده و با دستهایش عاشقانه به آن شکل بخشیده است، اما همین اثر را می توان با سایر مواد اولیه، حتی با مفرغ یا برنج ریختگی که جلاپذیرترند، به شکلی باز هم آراسته

تر ساخت و این نشان می دهد که این شکلها نه از ماهیت مصالح کار، بلکه از مفاهیمی عام در

ذهن برانکوزی نشات گرفته اند. (هارت سی و دو هزار سال تاریخ هنر-1382 تهران- ص 984)

تعداد بسیاری از مجسمه هایش از چوب تراشیده شده اند، اولین قدم -توهم- جادوگر- گیاه غیر

بومی- روح بودا- ستون بی انتها و خیلی های دیگر. گاهی اوقات موضوعی را که ابتدا با چوب

ساخته بود با مرمر، برنز، مس و یا فولاد مجددا می ساخت. او اغلب از چوب بلوط، درخت خاص

منطقه کارپا، گردو و گلابی یا چوبهای اصیل دیگر استفاده می کرد. ارزش نهاد طبیعی چوب

را حفظ می کرد، ضمن آنکه آن را با بینش خود منطبق می ساخت، او هنرش را از طریق گفتگو با

چوب و سنگ به آنها القا می کرد و ادراکش را از افق های مختلف در آنها منعکس می ساخت.

در مقدمه ای بر نمایشگاه برانکوزی در گالری برومر در سال 1926 پل موران نوشته

است: «برانکوزی یک پیکره ساز بالفطره است. او نه استادی می شناسد و نه کارآموز و سنگ

ساب و سنگ کاری را، او به تنهایی تمام کارها را ارائه می کند. مواد همیشه نسبت به او وفادار

بوده اند و همیشه خود را در اختیار او قرار داده اند و او از تمام جهات به آنها نزدیک شده. (خلیتاش-

فصلنامه هنر- بهار 61 تهران ص 111)

قدرت برانکوزی به جور کردن محتوای یک مجسمه با مواد آثار گرایش دارد، در استفاده اش از

چوب سخت یا برنز درخشان برای فرم های نروسنگ مروارید شکل برای فرمهای زنانه. (اریک شینز-

برانکوزی- 1989 ص 56)

پایه:

برانکوزی برخلاف همه ی پیکره تراشان قبل از خودش، پایه ی مجسمه را به عنوان یک بخش جدانشدنی و لازم تعریف می کند. پایه ی آثار برانکوزی با گرفتن انرژی از زمین از سطح آن بیرون آمده و اثر را تا بالاترین حد ممکن می رساند، تاجایی که بتوانند به حد اعلی. این پایه ها هر کدام به تناسب اثر فرم های متفاوتی به خود می گیرند. گاه تنها یک حجم ساده ی هندسی است و گاه ترکیبی از چند حجم هندسی و درموردی پایه ها را حجم های انتزاعی تشکیل می دهد، که یادآور فرم های بدوی مناطق بومی است.

برای مثال او با الهام از شکل های بدیع ستونها و پیشکردگی ورودی خانه های روستایی رومانی پیکره هایی چوبی، گاه به شکلهایی خشن و شکوهمند، می ساخت. و با استفاده از همین شکلهای و نیز شکلهای دیگری که نشانی محو از پیکره های آفریقایی داشتند، پایه های چشمگیری برای مجسمه های خود می آفرید، زیرا دوست داشت تضاد میان مواد درشت بافت و مواد ظریف و پیراسته را آشکار سازد و بین تندیسهایش و محیطی که در آن به نمایش گذاشته می شدند رابطه ای برقرار کند. (هارت- سی و سه هزار سال تاریخ هنر- 1382 تهران ص 984)

در برخی آثار مثل سقراط -آدم و حوا و جادوگر- پایه به قدری با پیکره عجین شده که تشخیص و تمایز آن با اثر ممکن نیست. و این نشان از تسلط کامل برانکوزی بر جایگاه و مفاهیم فرم است.

ترکیب احجام از لحاظ معنایی:

بسیاری از آثار برانکوزی از ترکیب چند حجم ساده با مفاهیم خاص خود ساخته شده اند که در مجموع از ترکیب احجام در آثار مختلف او قابل رویت است.

در «جادوگر»، «شاه شاهان» و «سقراط» برانکوزی از ترکیب پیچیده فرمها استفاده کرده تا تاثیرات روحی و ذهنی، اساطیری، پیوند فرمالی را با ایجاد یک فضای مناسب نشان دهد. اولین «ماهی» از سنگ بود و در سال 1922 ساخته شد و بر روی صفحه ای براق که نور را منعکس می کرد قرار گرفته بود تا به نوعی انعکاس های نور را در آب تداعی کند. دو مجسمه «ماهی» ساخته شده از برنز آبکاری که تاریخ آن مربوط به 1924 بود، یکی از آنها روی سطح فلزی براق قرار گرفته است. که وادار می کند آن را در فضا شناور بینیم. صفحه ی فلزی براق در اثر دیگری از برانکوزی نیز استفاده شد تا با قرار گیری فرم تخم مرغی بروی آن و یک معکب در پایین که به پایه ای صلیب مانند ختم می شود عنوان آغاز جهان را به خود بگیرد. (اریک شینز- برانکوزی- 1989 ص74)

در تندیس برای نابینایان نیز برانکوزی به ابتکاری دست زده بود. یکی از دوستان برانکوزی از هنگام نمایش این اثر در نیویورک در سال 1917 نقل می کند که اثر در یک جعبه عرضه شده بود که دو آستین در میان آن قرار داشت و دست می توانست وارد آن شود. در سال قبل این اثر به طور عادی در نیویورک عرضه شده بود. اساساً این گونه نمایش باعث می شود که بیننده کاملاً از طریق بساوشی با اثر رابطه برقرار کند. اصرار به این که مجسمه به طریقی احساس شود تا فکری را که آن مجسمه به آن شبیه باشد تشکیل دهد، برانکوزی ما را وادار می کند تا در نابینایی بینیم و تاکید بر تری اندیشه بر ظواهر آشکار شود. (همان مأخذ- ص76)

در مجسمه «لدا» در سال 1920 نیز برانکوزی از فرمهای بیضی استفاده می کند اما با یک فرم کوه مانند. در سال 1926 برانکوزی این مجسمه را بر روی یک صفحه فلزی براق که با نیروی یک موتور در 1360 درجه در چرخش است قرار می دهد. طبق افسانه های یونان لدا دعوت ژوپیترا را رد می کند که سپس او به قو تبدیل می شود وقتی لدا آن پرنده زیبا را در آغوش می گیرد او به صورت اول برمی گردد و به او تجاوز می کند.

در واقع تشخیص اینکه مجسمه «لدا» یک قوهست خیلی راحت است مخصوصا از بالا. از این نقطه ی دید، مثلی که مانند کوه است و ادار می کند فرم مخصوصا در حالت اوج گرفتن بنظر آید که انعکاسات دیسک در نوع برنزی شناوری قو را بروی آب آشکار می کند. از این گذشته حالا برانکوزی عمل تجاوز به لدا را نیز نشان می دهد: یک تخم بوسیله یک فرم کوه مانند مورد حمله قرار گرفته است که یک استعاره جالبی از عمل تجاوز جنسی است. (همان مأخذ- ص77)

برانکوزی و هنر معاصر

اثر کنستانتین برانکوزی از این پس به تاریخ تعلق دارد. بخاطر خشمی که از قلم فرسایی های مخالف و عکس العمل های شدیدی که در طول ظهورش تحمل کرده بود اکنون از قضاوت زمان، نهایت استفاده را می کرد. او مرحله جدیدی در تحول پیکره سازی جهان بنیان نهاد. می توان گفت از میان همه ی بدعت گزاران برجسته در هنر مجسمه سازی مدرن، کنستانتین برانکوزی رتبه ی دوم یا نهایتا سوم را داراست. برای مثال، مادامیکه کارهای رودن به واسطه ی ابراز هیجانان و احساسات مشخص می شود، کارهای برانکوزی نتیجه عقیده ی شکل پذیری

است و برانکوزی آثار خود را با تاسی به این عقیده خلق می کند و کارهایی که تحت تاثیر این فکر خلق می شوند هم از نظر معماری بسیار سخت و بادوام هستند و هم از نظر معنا کاملاً واضح.

هنر برانکوزی تاثیر بسزایی در دنیای هنر امروز داشته است نه تنها در مجسمه سازی بلکه در معماری و طراحی های صنعتی، ویلیام زوراچ مجسمه ساز آمریکایی، اذعان داشته است که شکل آئرو دینامیکی اتومبیل ها، نوآوری های طرح های مبلمان ها، طرح کلیساهای جدید، قوس ها، بیضی های ساختمان های مدرن، این معماری بی پروای جدید از درک شکل خالص هنر برانکوزی، ناشی شده است.

برانکوزی مله مات زمان ما را که هنوز حالتی منظوی نداشت دریافت و فقط به ظواهر ساده توجه نمود و قرار داد های معمول و ارزش های کسب شده از آن را مورد نظر قرار نداد بلکه تجسمات خود را به سمت سرشت چیزها سوق داد، او گذشته را چون مقدمه ای برای آینده دانست و این بود که به او اجازه داد تا به حق، عنوان پیشقدم پیکره سازی مدرن را کسب کند.

فرانز روت (Franz Roth) می گوید: چیزی از اعمال وجود انسانی در هنرهایش وجود دارد. درست مثل این است که در درون آنها راهبی با ابدیت سخن می گوید این راهب چوپانی است از کارپات که در اوایل قرن با پای پیاده به پاریس رفت. برای آنکه بینش خود را از دنیا در سنگ بتراشد. در حالیکه با خود انبانی از روحانیت اجدادش را به همراه برده بود او باب جدیدی را در سرگذشت بزرگ انسان در رابطه با جستجوهایش برای اعجاز زندگی گشود. (خیلتاش - فصلنامه هنر -

ترجمه و تخلص - بهار 61 تهران ص 114)

بخش دوم

مینیمالیسم

این چیزی که می بینید

همان چیزی است که می بینید

هنر مینیمالیسم

یک لوله فلورسنت که به صورت مورب به دیوار بسته شده است. تیرهای خشن چوبی یا صفحه های فلزی که با طرح های ساده بر روی کف اتاق قرار داده شده اند. جعبه های فلزی یا پلکسی گلاس که به شکلی ساده چیده شده است؛ این مکعب ها و سایر شکل های پایه هندسی ساخته شده از تخته سه لا، آلومینیوم یا فولاد، از جمله راه های توصیف آثار هنرمندان بی شماری بودند که در نیویورک و لوس آنجلس در اوایل دهه شصت متدوال بود.

هنگامی که این آثار «مجسمه ای» برای نخستین بار در 1963 در گالری های نیویورک و کمی بعد در موزه های نیویورک به نمایش درآمدند، ابتدا اکثر منتقدان هنری برای آنچه می دیدند آمادگی نداشتند چه برسد به مخاطبان عام.

تنوع اصطلاحات به کار رفته توسط منتقدانی که برای توصیف پدیده دشوار فهم آثار جدید تلاش می کردند حاکی از سردرگمی ایجاد شده در مورد این اشیای در ظاهر بی تکلف و ساده بود که در هر حال حاضر به گونه ای انفجار آمیز در عرصه هنری آمریکا مطرح شده اند. هنر

آبی. سی هنر خشک و سرد، هنر طردکننده هنر آبژه، سازه های اولیه و هنر اصیل، از جمله رایج ترین عناوین به کار رفته برای این هنر بودند؛ سرانجام به هنر مینیمال بسنده شد. این اصلاح نخستین بار توسط ریچارد ولهایم فیلسوف هنر انگلیسی در 1965 به کار رفت. هر چند باید خاطر نشان ساخت که ولهایم در مقاله خود تحت عنوان هنر مینی مال ضمن ارائه نظریه اش در مورد به حداقل رساندن محتوای هنری آثار بی شمار پنجاه سال گذشته، حتی یک هنرمند را به عنوان شاهد مثال نیآورده بود. در حالی که پس از این مقاله هنرمندان بی شماری یکجا تحت این عنوان قرار گرفتند. (مارزونا - هنر و مینیمالیسم - 1389 ص 6)

مینیمال سبک و سیاقی است که در گذار از مدرنیسم به پست مدرنیسم نقش اساسی داشت ولی به میزانی که شایسته اش بود به آن توجهی نشده است. این نقش، خود را بیشتر در آینده ی «هنر / فلسفه» و «هنر / نظریه» نشان می دهد. به هر حال ... در فرهنگ های لغات، برابر واژه ی «Literal» از معادل های: الفبایی، دقیق، موبه مو، تحت الفظی، لفظ به لفظ، لغوی، بی روح، سر راست، ظاهری، واقعی و بی پیچ و خم، استفاده کرده اند.

مینیمالیسم (Art Literal) هنر و روشی است سر راست که اثر هنری را با ارجاع به خودش، به عینیت اش و حضور خودش، معنا و خلق می کند و البته برای توضیح و اعاده حیثیت، نیازمند به زبان و استدلال کلامی می شود و از لفظ و زمینه لفظی برای معنا دهی آنها سود می برد. (حرفه هرمند - شماره 17 - پاییز 85)

بر خلاف اکسپرسیونیستهای انتزاعی که همواره می گفتند: «نمی توانم توضیح بدهم، فقط انجامش میدهم»، بسیاری از این هنرمندان اولیه و سازنده گان ساخته های بدوی از حیث گفتار زبردست

بودند و تحصیلات دانشگاهی داشتند (غالباً در رشته های تاریخ هنر و فلسفه). در واقع دانالد جاد (Donald Judd)، که هنر مند عمده ی این نهضت است، پیش از آنکه به کار هنری به پر دازد نویسنده ای حرفه ای و منتقد بود؛ در نتیجه بسیاری از این افراد از حیث مفاهیم دقیق و فلسفه زیبایی شناسی چیره دست و نسبت به تاریخ هنر مدرن و پیشینه هایش به دقت آگاه بودند. نظریه ی نقد به طور معمول پس از دگرگونی های هنری پدید می آید و آنها را به اصطلاح «شرح» می دهد، اما در مورد مینیمالیست ها خلاف این بود. به طور عمده اندیشیدن و ملاحظات استقرایی روشنفکرانه، به پیدایش این نهضت انجامید.

در 1965، با آنکه هیچ نمایشگاه عمده ای از این هنر تندرو هندسی نمایش داده نشده بود، مقاله هایی طولانی در مجله های عمده و مهم هنری از قبیل آرت فروم، هنرها و هنر در آمریکا منتشر می شد که در صدد تثبیت نظریه ی مینیمالیسم بودند. در این زمان، فقط معدودی از نمایشگاههای گروهی و یکی دو نمایشگاه انفرادی از این آثار، تازه به نمایش در آمده بود. (اسماگولا- گرایش های معاصر در هنر های بصري -1384-ص 205)

هنر مینیمال ایدئولوژی جانشین آرمان از دست رفته را نشان می دهد. این ایدئولوژی پوزیتیویسم یعنی ایدئولوژی علم و فلسفه ای است که به تعیین امور معلوم و واقعی بسنده می کند، و همه امور مابعدالطبیعه را مردود می شمارد، پوزیتیویسم در افراطی ترین شکل های خود، از هر گونه توضیح و فرضیه می پرهیزد، و هدف (یا کمال مطلوب) علم را به توصیف صرف محدود می کند. تقلیل آرمان به واقعگرایی جزمی یکی دیگر از ویژگی های مینیمال آرت است.

جدیت تعصب آمیز این هنرمندان در حکم یک مرام است. به خلاف جانز، که شناخت اش از ابهام فرم های قراردادی بر غنای امکانات ساخت اثر هنری می افزاید، هنرمندان مینیمالیست از

این شناخت برای مشروط کردن هر شیء به ارزش مطلق استفاده می کنند. ایده واقعیت عینی و فردیت زدایی شده، وظیفه ساختار آرمانی شده را می پذیرد. اما این به صورت منع و حذف ظاهر می شود و نه در شکل ایجابی: هر آنچه شخصی، اختیاری و اتفاقی است، مهر ممنوع می خورد. قانون بصری و ساخت اثر در مینیمال آرت عمدتاً به طور سلبی تعریف شده است. بلند پروازی های خود نمایانه هنرمندان مینیمالیست نیز چنین است. این تمایلات نیز عاری از معنای روانشناختی اند. هنرمندان به جای آنکه در پی یکتا بودن شیء هنری باشند، بر یکتایی ایده و اثر بخشی مفهوم تاکید می کنند. ایده، تنها وسیله ساخت هنری است که وجود و اعتبار امر شخصی را ارج می نهد - و به قول لویت - مهم ترین جنبه اثر هنری است: (بکولا - هنر مدرنیسم - 1387-ص 429)

«وقتی هنرمندی شکل مفهومی هنر را به کار می برد، بدین معناست که همه برنامه ریزی ها و تصمیم گیری ها پیشاپیش انجام شده و اجرای اثر فقط کاری فرعی است. ایده ماشینی می شود که هنر را می سازد». (همان ماخذ- به نقل از فصلنامه آرت فورم-ش 10-1967)

شالوده آثار ایشان، شخصیت زدایی از هنر و به اطاعت در آوردن «من» فردی هنرمند است. این همچنان که در نقاشی سیستمی جدید دیده می شود، واکنشی منطقی در برابر گرایش شخصیت مدارانه اکسپرسیونیسم انتزاعی یا نقاشی عمل است. (آرناسون- تاریخ هنر مدرن - 1374-ص 575)

علیرغم اختلاف نظرهای گوناگون، هنرمندان مینی مالیسم با پیت موندریان در این باور شریک بودند که اثر هنری باید پیش از اجرا به تمامی در ذهن هنرمند متصور شود. هنر نیرویی بود که ذهن به مدد آن می توانست نظم عقلانی خود را بر اشیاء اعلام کند. اما بر اساس مینی مالیسم هنر قطعاً یک چیز نبود: حدیث نفس تمام آن اولویتهایی که اکسپرسیونیسم انتزاعی با افراط هایش در

ذهنیت‌گرایی عمیق و سانتی‌مانتالیسم کنایه‌آمیز، در دهه 1950 در هنر آمریکا شایع ساخته بود، اینک به دلیل اغراق در احساس بی‌مایه‌مردود شمرده می‌شد و نمی‌توانست مقبولیت داشته باشد. هنرمندان مینیمالیست با هدف تغییر مسیر هنر رایج و انداختن آن در مسیری دیگر، با روش‌شناسی به اصطلاح حساب‌شده‌تر و نظام‌دارتری کوشش خود را بکار گرفتند. آنان به احساس تعادل کامل رو آوردند و تقارنی بصری ارائه دادند که هرگز از عرصه به دقت حساب‌شده‌اش تجاوز نمی‌کند. (مقاله‌ی هنر مینیمالیسم -ص2)

مینیمالیست‌ها به ساختار بیش‌از‌رنگ اهمیت می‌دهند. آنها غالباً با قطعات ساده، به اشکال معین، پیش‌ساخته، و معمولاً راست‌گوشه کار می‌کنند و می‌توان قطعات را بنابر اصولی کاملاً مشخص در ترکیب بندی‌های منفرد و مستقل، در شبکه‌های بزرگ‌تر یا حتی در کل یک محیط نظم داد. (بکولا - هنر مدرنیسم -1387ص425)

نظریه‌گرینبرگ برای بسیاری از هنرمندان مینی‌مال، به صورت نقطه‌ی آغاز و چهارچوب یک بررسی و پژوهش هنری محسوب می‌شد. گرینبرگ، با استفاده از نظریه معرفت‌شناختی فیلسوف آلمانی ایمانوئل کانت (1724-1804) به این عقیده رسید که وظیفه هر ژانر هنری این است که حالت‌های طبیعی و مادی متعلق به خود را در معرض پرسشگری انتقادی قرار دهد تا خصایص ضروری و ذاتی‌اش توسعه پیدا کند. استدلال صرفاً شکلی گرینبرگ، بعدها به هدف اصلی منتقدین مینیمالیست تبدیل شد. (مارزونا- هنر و مینیمالیسم-1389ص8)

پیش شرط های تاریخی هنر مینیمال - در نقاشی

یکی از شگفت انگیزترین رخدادها در تاریخ هنر جدید این است که بنیادهای مهم پیدایش هنر مینی مال، نه در عرصه مجسمه سازی بلکه در عرصه نقاشی گذاشته شدند. در نهایت پس از ساختارگرایی روسی (ضد هنر و زیبایی) این هنر مینی مال بود که یک بار دیگر برتری نقاشی را درون هنر مدرن به چالش کشید. (مارزونا- هنر و مینیمالیسم-1389-ص7)

تمایز اصلی مینیمال آرت با انتزاع پسانقاشانه آن است که بعد سوم را نیز شامل می شود و در عوض، غالباً رنگ را حذف می کند. اما، دو جنبش از حیث رویکرد عقلانی زیربنایی با هم سازگارند، و مرزبارزی میان آنها وجود ندارد. معمولاً نقاشان اند که از این مرز می گذرند، چرا که آنها مجسمه هم می سازند.

بنابر این توصیف، وجوه اشتراک مینیمال آرت و انتزاع پسانقاشانه روشن می شود که عبارت اند از: ماهیت بی نشانی و تشابه کامل اصول ساخت اثر. با این اشتراکات به سختی می توان آثار این هنرمندان را از یکدیگر تمییز داد. هر یک از آنان خود را به معدودی مفاهیم هنری کاملاً مشخص و معین محدود می کنند و با تکرار، تغییر و یکسان سازی آن مفاهیم، علامت مشخصه هنر خویش را پدید می آورد. بنابراین، آثار اغلب مینیمالیست ها یکنواخت به نظر می آیند.

رویکرد عقلانی در مینیمالیسم مشابه انتزاع پسانقاشانه است. عینیت بخشی به رنگ و حذف بار روانی آن (در انتزاع پسانقاشانه) معادل است با عینی کرن فرم و زدودن بار روانی از آن (در مینیمال آرت). چنانچه ویلی رُتسلر گفته است:

در آرایش های مرکب دو عامل دخیل اند: از یک سو، عناصر ساده و از سوی دیگر، قواعدی که آن عناصر بر مبنای آنها با هم تلفیق، تعویض یا جابه جا می شوند. این نظام عناصر و قواعد، متغیر و روابط می توانند کثرت در وحدت را به نمایش بگذارند و بی نهایت بودن امکانات یک محدوده معین را آشکار سازند. آثار زنجیره ای، «محتوا» یا معنی خاصی ندارند، بلکه فقط همان اند که در واقع هستند: یک نظام ساده. (بکولا - هنر مدرنیسم-1387-ص 426)

انکار لزوم و هم توسط مینیمال ها منجر به آن شد که هنرمندانی مثل جاد و فلاوین، نقاشی را شامل این هنر ندانند. انتشار مقاله ی تاثیر گذار جاد تحت عنوان اشیاء خاص (Specific Objevts) این تغییر جهت انتقاد گرای مینیمالیسم را از نقاشی دور کرده و آن را بیشتر متوجه کارهای سه بعدی کرد. (مقاله ی هنر مینیمالیسم-ص1)

تا سالهای شصت مینی مال با همه منطق تبلیغاتی مکتب نیویورک که تا آن زمان از اهمیت خاصی برخوردار بود گسترش یافت. اما در اروپا به استثنای انگلستان - که همیشه به آمریکا از نظر هنری و فرهنگی بسیار نزدیک بوده است - هنر مینی مال چندان مورد استقبال قرار نگرفت. در مفهوم اکید و فشرده، تنها پنج هنرمند وجود دارند که اشیاء، مجسمه ها و نسبتهایشان را می توان تحت اصطلاح هنر مینی مال قرار داد: کارل آندره (Carl Andre)، دن فلاوین (Dan Flavin)، دونالد جاد (Donald Judd)، سول لوویت (sol lewitt) و رابرت موریس (Robert Morris). از یک جهت، گفتمان مربوط به جنبش هنرمندانی که بعدها تحت عنوان هنر مینی مال شناخته شدند عمدتاً در جریان رویارویی با آثار این هنرمندان شکل گرفت. در حالی که از سوی دیگر، دقیقاً همین هنرمندان و از همه جدی تر دونالد جاد و رابرت موریس بودند که

برای نخستین بار بنیادهای تئوریک این جنبش را تعیین کردند. جنبه قابل توجه دیگر این است که هیچیک از این هنرمندان هرگز با برچسب هنرمند مینی مال برای آثار خود موافقت نکردند.

(مارزونا- هنر و مینیمالیسم -1389-ص7)

آثار سه بعدی آندره ، فلاوین ، جاد ، لوویت و موریس به هیچ چیز فراتر از خود ، چه از لحاظ تخیلی و چه نمادین اشاره و ارجاعی ندارد ؛ و دیگر نمی توان برای آنها وجهی تصویری قایل شد . هنر مینی مال با تمرکز همدلانه بر تجربه و درک ملموس از اثر مورد نظر در زمینه و بستر خاص خودش آفریده شده بود متافیزیک هنری را رد می کرد و از این رو نقش تماشاگر را که دیگر مورد نیاز نبود تغییر میداد . لازم نبود تماشاگر با تأمل و تفکر خود در سکوت ، ارزش و اهمیت تغییر ناپذیر اثر هنری را که در مقابل دیدگانش قرار داشت بازتاب دهد ، بلکه می بایست به صورتی فعال اثری را درک کند که با فضا و محیط خودش شباهت دارد و در آن سهم است این نوع نگاه به تماشاگر امکان می داد که فرایند این درک را بازتاب دهد و به این ترتیب برای آن اثر ارزش و اهمیت قایل شود . (مارزونا - هنر و مینیمالیسم - 1398 ص 12)

برای مثال موریس آثار اولیه اش را با رنگپاش خاکستری می کرد تا آن که کشف کرد با فایبر گلاس پرداختی حتی از آن هم بی نشان تر حاصل می شود ، و آثار جاد به سفارش او در کارگاه ساخته می شدند تا استاندارد شده و صنعتی به نظر برسند . فلاوین برای ساختن آثارش از لامپهای مهتابی معمولی که به شیوه انبوه تولید می شوند ، استفاده می کرد و آندره با مواد گوناگونی از قبیل قطعه های همسان استایروفوم (Styrofoam) ، چوب سدر یا سرب که شیوه خاص او را

نمایان نی کردند ، کار می کرد . بعدها جاد برای ساختن آثارش که متشکل از عناصری بودند که هر یک روی دیگری قرار می گرفت ، از چند ماده دیگر نیز استفاده کرد .

برای مثال در ساختن سطح های افقی قوطی های آهنی سفید از پلکسی گلاس (Plexiglas) رنگین بهره جست . (اما هر یک از این عناصر کنسول مانند به اندازه بلندی با عنصر دیگر فاصله داشت .) طی دهه 1960 به تدریج سطح های ساخته های هندسی جاد ، ضمن آن که باز هم هیچ نشانی از شیوه خاص او نداشت ، بسیار زیبا و آراسته شد ، به طوری که بازشناختن سازنده این آثار ، به رغم ظاهر بی هویتشان ، به آسانی ممکن بود . (هارت - سی و سه هزار سال تاریخ هنر - 1382 - ص 1044)

اما به طور کلی مطالعات هنرمندان پیروان مینی مال شامل نوعی سرهم بندی ، قطعه کاری ، و مونتاژ می شد که با هدف تفسیر مجدد فرم و رنگ و فضا و محدوده های فیزیکی به جای هر گونه قید هنری و تعهدات از بیش تعیین شده مدعی روشی خرد گرایانه اند که با هدف ترکیب بندی از مجموعه های منظم و ساده شده ای که معمولا مرکب از واحدهای یکسان می باشند تشکیل شده اند . این جزء های منظم ، قابلیت جابجایی و توسعه مبتنی بر ریاضیات را دارا می باشد .

هدف غایی همه هنرمندان مینی مالیست ، خلق آثاری برخوردار از حداکثر بی واسطه گی بود که در آن کل اهمیتی فزون تر از اجزاء دارد و ترکیب بندی نسبی تحت الشعاع آرایش ساده قرار

می گیرد . (مقاله ی هنر مینیمالیسم - ص 1)

با این که مفهوم اصطلاح مینیمالیسم را هرگز نمی شود تعیین کرد " مینیمالیسم " (یا هنر مینیمالیسم) به معنای هنر آوانگارد (هنر پیشرویی) است که در نیویورک و لس آنجلس در طول سال 1960 پدیدار شد و اغلب با کارهای کارل آندره ، دن فلاوین ، دونالد جاد ، سول لویت و رابرت موریس و هنرمندانی دیگر که برای مدتی کوتاه با این زمینه ارتباط پیدا کرده اند ، پیوند می خورد . مجسمه های اولیه هنر مینیمال به استفاده از فرمهای هندسی به صورت تکی یا تکرار شده گرایش دارد که توسط سازنده های متبحر طبق دستورالعمل هنرمند به طور صنعتی ساخته و یا تولید می شوند می شدند . و این باعث می شود که هر چیزی که نشانی از احساسات و یا تصمیم گرفتن بر اساس احساس باشد ، از اثر زدوده شود. که این مسئله مطلقاً با نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی در تضاد است . و همچنین با مجسمه های که قبل از دوره ی 1940 و 1950 به وجود آمده . اثر مینیمال ماورای حضور اصلی اش یا وجودش در دنیای فیزیکی به چیز دیگری اشاره نمی کند . مواد به عنوان مواد ارائه می شوند ، رنگ (در صورتی که استفاده شود) بدون ارجاع به چیزی استفاده می شود . این که در بسیاری از کارها خود اثر در داخل دیوار قرار گرفته ، یا در گوشه ها و یا مستقیماً روی کف زمین قرار داده شده ، باعث می شود که با هنر چیدمان گونه ای مواجه شویم که گالری را به عنوان یک مکان واقعی برای ما تعریف می کند ، و همچنین بیننده را از حرکت در فضا آگاه می سازد . (جیمز مایر (James Mayer) ترجمه ای از کتاب مینیمالیسم)

خیزش ها - تحولات شیئی

اگر چه پنج هنرمند محوری هنر مینی مال همگی بخشی از یک نسل به شمار می روند . از اواخر دهه پنجاه تا اوایل دهه شصت میلادی بدون استثنا همگی در نیویورک زندگی کرده اند و آثار خود را به شیوه ای نسبتاً مستقل از یکدیگر ، و البته بدون شک بر پایه پیش شرط ها و مواضع متفاوت ، اجرا کرده اند . اما رویکردهای هنری آنها ، در صورتی که از لحاظ شکلی و مفهومی مورد مقایسه قرار گیرند ، بلافاصله تفاوت ها و مشابهت های زیادی را نشان می دهند که به سهولت از یکدیگر قابل تشخیص اند . (مارزونا - هنر مینیمالیسم - 1389 - ص 12)

هنگامی که دن فلاوین در « 25 می 1963 » یک لامپ مهتابی را به طور قطری بر دیوار استودیویش آویزان کرد و نامش را « اثر قطری مه 25 » گذاشت ، نقطه ی عطفی را در کارش پدید آورد . فلاوین از آن لحظه به بعد ، تنها ماده ی واسطه ای که به کار برد لوازم نوری روزمره بود . این اشیاء معین پیش ساخته های صنعتی اند که از لحاظ ساختاری یا عملکردی تغییری در آنها بوجود نمی آید . در عوض ، او از محدودیتهای این وسایل استفاده می کند تا مفهوم نور ، چگونگی عملکرد آن و درک ما را از این عملکرد ، گسترش بخشد . او از طریق این مفهوم ساده ، پیکره ی فضایی را که اثر به شیوه ای کاملاً پیچیده قصد اشغال آن را دارد به چالش می کشد . فلاوین ، در حالی که برای مکانی مشخص « پیشنهادی » را مطرح می کند غالباً از ترکیبی از لوله ها که به صورت مجموعه های ساده چیده شده اند و در فضای نمایشگاه گسترده می شوند ، استفاده می کند .

در تجربه اثر فلاوین ، احساسی از مطلق بودن نهفته است و در عین حال در فضایی که به گونه ای افراطی جابجا شده است احساسی از خشونت وجود دارد . در واقع ، او نور را با فورماسیون ها ترکیب و می چید که گاه می تواند برای تماشاگر از لحاظ بصری و حسی محروم کننده باشد . (مارزونا - هنر مینیمالیسم - 1389 - ص 52)

اگر چه به نظر می رسد که آثار سول لوویت از اصولی منطقی پیروی می کنند ، اما مقدمات و مفاهیم او اغلب کاملاً غیر منطقی اند . به نظر این هنرمند تناقضی در کار نیست ، چون «اندیشه های غیر منطقی باید به صورت مطلق و منطقی دنبال شوند : چارچوب سفید لوویت آن سیستم هندسی هم تراز را می پذیرد که در فضای خود تماشاگر وجود دارد ، از این رو یک تصمیم آگاهانه برای حفظ رابطه ای مستقیم با عرصه ی عمومی را نمایان می سازد ؛ هدف آن است که تماشاگر در خلال عمل درک ، به خود آگاهی و شناخت خود برسد و این خودشناسی و خود آگاهی جزئی مهم از خود اثر است .

سول لوویت در اوایل دهه هشتاد با استفاده از بلوک های بتونی ، ساخت آثار جدیدی را آغاز کرد . سازه های بتونی لوویت ، همچون آثار کارل آندره ، از واحدهای کوچکتری تشکیل شده اند که با کنار هم چیده شدن به صورت فرم های ردیفی بزرگ در آمده اند ، اما با این وجود برخلاف آثار آندره ، «HRZL1» را بدون نابود کردن نمی توان از هم جدا ساخت . همانند ستون بی انتها، اثر مجسمه ساز رومانیایی ، کنستانتین برانکوزی (1876 - 1957) که بر روی ضلع خود قرار می گرفت ، این قطعه نیز قابل گسترش تا بینهایت بود . این اثر از اولین ایده های لوویت درباره احتمال وجود تنوع در سازه اصلی ، پیروی می کند و تنوع های محتمل بی پایانی را درون مکعب کوچک و فرم مربع نشان می دهد . (مارزونا - هنر مینیمالیسم - 1389 - ص 66)

آندره در مصاحبه ها و اظهارات اولیه اعلام کرد که به « مجسمه سازی به عنوان مکان » علاقه مند است و با رسیدن به این هدف ، مجموعه ی آثار خود را در حیطة ی ملاکک هایی پیش برد که خود تعیین می کرد . تصور آندره از « مجسمه به عنوان مکان » می تواند یک ایده ای تأثیر گذار مدرن تلقی شود ، هر چند از خصوصیات کهن و باستانی نیز برخوردار است.

حجم ، یکی از جنبه های اصلی مجسمه سازی سنتی ملغی شده است ، اثر به عنوان ماده و توده ای ناب ظاهر می شود ، با نگاه از بالای زمین سادگی فرم آن به دقت تعیین می شود . آندره زمانی ادعا کرد که مجسمه آرمانی اش یک جاده است که از ورقه های فلزی ناپیوسته در سطح زمین تشکیل شده و روی آن می توان راه رفت یا حتی کامیون راند .

رابرت موریس هم به همین اندازه به این حالات غیر ترسیمی و رها شدن از دوگانگی " شکل پس زمینه " ، علاقه مند بود . اما در حالی که جاد خواهان نوعی تمامیت و یکپارچگی بود که بشود با تکرار واحدهای مشابه بدست آورد ، موریس فکر خود را به کل های اکتفا کرده به ذات و شکل های یکپارچه و مستقل مشغول داشته بود . او در آرزوی آن بود تا آشیانی یکپارچه و بدون اجزای جداگانه بسازد و از تقسیم پذیری پرهیز کند . سال 1961 بود که موریس اولین قطعه ی یکپارچه مورد نظر خود را که یک ستون دو متر و چهل سانتی متری از تخته سه لا، به رنگ خاکستری خلق کرد . موریس تمام مجسمه های تخته سه لایی خود را خاکستری رنگ می کرد . چون اعتقاد داشت که رنگ در مجسمه سازی جایی ندارد . او در سال 1965 نه تیرال شکل را به نمایش گذاشت که گرچه با هم مشابه بودند اما وقتی به پهلو ، سر و ته ، اریب و غیره بر زمین قرار می گرفتند اشکال مختلفی پیدا می کردند . نکته در خور توجه در مورد بلوک های

منظم و مشابه جاد که با فاصله های یکسان کنار هم چیده می شد این بود که توجه تماشاگر به شباهت تصویری جلب می شود. اما در تیرهای ال شکل موریس، او به دریافتهای متفاوتی از حجمهایی که اساساً یکسان هستند دست می یابد. البته در این مورد، نکته حساس، نحوه قرار گرفتن تیرهاست. تیری که به سراپا قرار گرفته یا تیری که به پهلوست یکسان نیست. با این همه آنها موید گفته جاد هستند: "لزومی ندارد اثر واحد چیزهای زیادی برای جلب توجه، مقایسه یا تجزیه و تحلیل تک تک و تفکر و تأمل باشد. آنچه جذابیت دارد خود شیء به صورت یکپارچه و مجموعه ویژگی های آنهاست" جاد و موریس در پی آن بودند که اثر خود را به صورت شکل کلی ساده ای که بتواند در قالبی یکپارچه درک شود و بصورت تجربه ای که به یکباره حاصل آمده، نه تجربه ای مرحله به مرحله و نسبی از نوع کویسم عرضه دارند. (مقاله ی هنر و مینیمالیسم.

ص 6 و 5)

به باور برخی، مینیمالیستها هنرمندانی بسیار کسل کننده بودند و آثارشان را به عمد چنان می ساختند که هنر دوستان و دولتمندان قادر به خریداری این آثار برای زینت بخشیدن به خانه شان نباشند - ابعاد برخی از آثار مینیمالیستی بسیار بزرگ است. به عقیده بعضی دیگر، مینیمالیستها هنرمندانی فداکار بودند زیرا آثارشان را تا آنجا که ممکن بود ساده می ساختند و به میل خود از تمهیدهای بیانی چشمپوشی می کردند و همین فداکاری آشکار، که به نحوی با سنت پیرایشگران (Puritan) پیوند داشت، احساسها و حتی رقت مخاطبان آنها را بر می انگیخت. دیری نپایید که هنر مینیمال به عنوان سبک متفاوت و عمده به رسمیت شناخته شد، به ویژه آن که در 1966 نمایشگاهی جامع و بزرگ از آثار هنرمندان مینیمالیست در موزه یهودیان نیویورک برگزار شد.

همچنین بسیاری از منتقدان دریافتند که پیکره سازی مینیمال بر ذوق و و پسند نقاشانی چون رابرت رایمن (Robert Ryman) ، برایس ماردن (Briees Marden) و رابرت منگند (Robert Mangold) که در اواسط یا اواخر دهه 1960 ظهور کردند ، تأثیری ژرف نهاده است . (هارت - سی و سه هزار سال تاریخ هنر - 1392 - ص 1044)

بخش سوم

پست مینیمالیسم

پایان مینیمالیسم

تا سال 1970 یا حتی 1968، مدرنیسم در هنر یا به عبارتی مینی مالسیم به نقطه‌ای رسید که جستجوی وسواس گونه و در عین حال خرد ورزانه‌اش برای پیشرفت در پالایش هرچه بیشتر فرم، خود پیراستن‌های آن را به مرز خود ریشه کن سازی کشاند. از آنجا که روند مدرنیستی تقریباً بیشتر خصوصیات تقلیل ناپذیر فیزیکی را از هنر حذف کرد آنچه باقی ماند - یعنی همان جعبه یا مکعب صرف - ظاهراً باید به چیزی کم و بیش در حد شیئی همچون دیگر اشیاء موجود در جهان بدل می گردید، که برای آنچه چشم می دید در مقایسه با جاذبه منطق خلق آن برای ذهن، چندان جالب نبود و همان گونه که اذهان حساس و هوشمند دریافتند، فرمی چنان مجرد و ساده شده که قرار است فاقد روابط درونی باشد، به هر حال ناگزیر است که روابطی با جهان پیرامونی برقرار سازد. به بیان دیگر چنین می نمود که مینی مالسیم با نادیده گرفتن واقعیات روزمره، درگیر کنش طعنه آمیز گسترش دادن و بالا بردن میزان توجه ما نسبت به خود شده است. دریغ که واقعیت سر خورده، که بازتاب آن بر سطوح دست نخورده و ماشینی ساختارهای ابتدایی پیاده می شد چندان

نمی‌توانست بیگانه‌تر از خلوص یکپارچه و نیز یگانگی‌ای باشد که در زیبایی‌شناسی مترقی فرمالیستی یا مدرنیستی جایز می‌نمود.

تمدن قرن پس از گذشت حدود یک ربع قرن از شتاب گرفتن و آرامش نسبی آن از همه سو دچار شکاف‌های عظیمی شد که خود ناشی از گرایش‌های تفرقه‌انداز و رقابت‌انگیز گوناگون بود از جمله ترورهای سیاسی، آلودگی محیطی، تحریم‌های نفتی، اعتیاد.

در همین اثنا مدرنیسم متاخر به حرکت حاشیه‌ای و آرام خود به شیوه جبری‌اش ادامه می‌داد و گویی به باور معمار باهاوسی خود «میس و ندرروه» که گفته بود «کمتر، بیشتر است» ایمان آورده بود. به تدریج بلوک‌های مسکونی ملهم از تعالیم باهاوس تبدیل به مکان‌هایی متروک شد و چیزی نمانده بود که به کلی از صفحه روزگار محو شود، چرا که آنقدر مینی‌مالزه (حداقلی) و غیر انسانی بود که نمی‌توانست مسکونی باشد.

شماری از هنرمندان جوان و متفکر در مواجهه با گرفتاری‌های روز افزون انسان معاصر و نیز عدم موفقیت مدرنیسم در جواب داشتن برای آن، به این نتیجه رسیدند که کمتر، بیشتر نیست، بلکه در عوض خسته کننده است. منتقدی به نام "جان پرو" در سال 1979 چنین نوشت: "اکنون ما نیازمند چیزی فراتر از مکعب‌های خاموش، بوم‌های خالی و سوسوی ضعیف دیوارهای سفید هستیم. ما از دست این میدان (پلازا) های سرد، دیواره‌های یکنواخت، آسمان خراش‌ها و ... و همچنین فضا‌های داخلی که بیشتر شبیه صندوق‌های خالی گوشت هستند و نه اتاق، خسته شده‌ایم".

در این دنیای مملو از کمبود و وقفه، رکورد و کاستی، خلوص فرم دیگر بروز و تجلی آرمانهای والا نیست بلکه گریزی عصبی است از زندگی. بدتر اینکه دیدگاه مدرنیستی که ریشه در رویای مساوات طلبانه آزاد کردن هنر و همچنین جامعه از ستم طبقاتی کهن داشت، خود به چیزی نخبه گرایانه و حتی آکادمیک بدل گردید و به اندازه دانشی که با آن همچشمی می کرد، تخصصی و بی رحم شد. یقیناً این دیدگاه دیگر نمی توانست تصورات افراد خلاق را تحمل کند افرادی مشتاق به فراتر رفتن از هنر پاپ برای احیای هنر، با از نو درآمیختن آن با زندگی، با کمتر هم ردیف دانستن آن با علم و فناوری، و بیشتر با فلسفه و زبان و شعر و داستان و تئاتر، با طبیعت، زمین و فرایندهای ارگانیک آنها، نیز با تزئین و بیش از همه با گذشته یعنی با تمام جهان تجربه انسان که مدرنیسم آن را به تدریج با توجه با تمایل فوق العاده به اصالت و حضور خود کنار گذاشته بود. به تدریج در سالهای 72-1968 هنر مدرن اروپا و آمریکا از مدرنیسم روی برتافت و در ابتدا پسا مینی مال و سپس کلاً پسا مدرن شد.

این خود در عین حال باعث رواج اصطلاح پلورالیسم گردید که نشان دهنده شیوه های متعدد و متنوعی بود که پسامدرن ها از طریق آن تاکید هنر را نه تنها از فرم به محتوا بلکه از وحدت سبکی به تنوع سبکی تغییر دادند. (مقاله ی هنر مینیمالیسم 2- ص 1)

درست زمانی که مینیمالیسم به پایداری رسید، مرزهایش شروع به از بین رفتن کرد. قبلاً در اواسط دهه ی 60، افرادی خود را پست مینیمال می خواندند، با استفاده از مفاهیمی نا پایدار مانند اتروپی، شانس و حتی گاهی سلیقه ی شخصی، لبه های تیز را اندکی نرمتر کردند. هنر مندان پست مینیمالیسم مانند ریچارد سرا، بری لوا و رابرت موریس با استفاده از موج دادن، پاره کردن، پراکنده

کردن و کارهای تصادفی دیگر با اشیایی چون سرب نمد و بلبرینگ، تندو تیزی و دیسپلین و نظم مینیمالیسم را به چالش کشیدند.

به هر حال از اواخر دهه شصت توجه مینی‌مالیسم به شیء گونگی چنان غالب شده بود که پسامینی‌مالیست‌ها را بر آن داشت تا حساب خود را از هنر پاپ جدا کنند و ادابازی با فرم را به نحوی که کلاً به نامادی شدن آن منجر گردد کنار بگذارند. بنابراین مخالفان لفظ‌گرایی مینی‌مالیستی با یک گام به جلو بردن آن از شیء دست کشیدند اما اندیشه‌ای را که در ورای تولید آن وجود داشت حفظ کردند. سول لویت یکی از رهبران مینی‌مالیسم در سال 1965 نوشت:

"ایده یا مفهوم مهمترین جنبه کار است ... ایده به ماشینی که هنر را می‌سازد تبدیل می‌گردد". از آنجا که امکان داشت شیء به مثابه مفهوم بدیهی‌تر باشد، لویت مکعب مینی‌مالیستی را به اسکلتی باز از ساختار اصلی و جا به جا شده آن تقلیل داد. (مقاله‌ی هنر مینی‌مالیسم 2- ص 2)

در آثار فراگردی (پست مینی‌مالیسم) نیز همانند بسیاری از فراورده‌های نهضت مینی‌مالیسم به وضوح از بهره‌جستن از رنگ‌های هیجان‌انگیز اجتناب شده است. همچنین این آثار ساختاری قطعه‌قطعه (مدولی) و سری‌سازی شده دارند. اما عناصر سازنده‌ی هنر فراگردی، واحد‌هایی حجمی و تقلیل‌ناپذیر با آرایش هندسی نیستند، بلکه فرایندهای شکل‌گیری خود را به خوبی نشان می‌دهند و طرفه‌آنکه به این ترتیب اسلوب‌های نقاشی قطره‌ای پالک را به خاطر می‌آورند.

نخستین آثار پست مینیمال

هنر پست مینیمال با برگزاری دو نمایشگاه در دو نگارخانه ی مهم نیویورک به مردم معرفی شد: یکی از این نمایشگاهها با عنوان «انتزاعگری نامتعارف» در 1966 به کوشش لوسی لیپارد (Lusi lipart) در نگارخانه ی فیشباخ (Fischbach) برپا گردید؛ دومی با نام «نه هنر مند در کاستلی» به همت رابرت موریس، هنرمند مینیمالیست، در سال 1968 در انبار نگارخانه ی لئو کاستلی دایر شد. موریس با تأثیر از ژوزف بویز (Josef beuys) هنرمند آلمانی وهنرمندان نهضت فرا گردی اشیای بزرگی را در این نمایشگاه اخیر به نمایش گذاشت که عبارت بودند از نوارهای ستبروانعطاف ناپذیر نمدی به رنگ خاکستری تیره که به شیوه ای تصادفی بر هم انباشته شده بودند و چین خورده بودند. فایبر گلاس، لاستیک خام، مملل آغشته به مواد لاستیکی، نخ چند لای، سیم و سرب از جمله موادی بودند که هنرمندان پست مینیمال از آنها استفاده می کردند. برخی از آنها حتی بیش از مینیمالیستها بر رابطه ی میان اثر و محیط پیرامونش و نیز بر ایجاد رابطه ی مورد نظر خود میان تماشاگر و محیط پیرامون او تأکید می ورزیدند. تماشاگر برای درک این گونه آثار اغلب ناچار بود عملیات هنرمند را در ذهن باز سازی کند. یکی از نمونه های بارز این گونه آثار پیکره هایی است که ریچارد سرا برای ارائه در نمایشگاهی ساخت که در 1969-1970 در انبار نگارخانه کاستلی بر گزار شد. او سرب مذاب را به محل اتصال کف اتاق و دیوار پاشید و قطعه های کلوخ مانند سرب سرد را به عنوان اثر هنری بر جای نهاد. عکسی که سرا هنگام اجرای این اثر برداشته یاد آور عکسهایی است که از پالک در هنگام اجرای اثر گرفته شده است، و سرا بی گمان بر این نکته واقف بوده. کاری از سرا وجود دارد که متشکل از شماری صفحه سربی است که روی هم قرار گرفته اند و فقط به کمک فرایندهای دیگر، یعنی شمع زدن و نیروی جاذبه

نوعی حجم پدید آورده اند. این صفحه‌ها مانند ماسک سرا، مفهوم خطر را القا می‌کنند، زیرا بیم آن می‌رود که هر لحظه فرو ریزند. سرا همچنین شماری پیکره‌ی چشمگیر و بسیار بزرگ مقیاس ساخته شده است که با محلی که بر گزیده و یا با جایی که مأمور ساختن اثری برای آن شده است را بطه‌ای مشخص دارند. (هارت - سی و سه هزار سال تاریخ هنر - 1392 - ص 1045-1044)

زبانی که نخستین ضد مینی‌مالیست‌ها آنرا به کار گرفتند زبان کلامی بود. که این به دلیل ظرفیت آن در انتقال ایده‌ها، و نیز بصری شدنش به گونه‌ای چشمگیر بود. همانگونه که یکبار در یک گالری هنر به نمایش در آمد، این بحث را فیلسوف - هنرمندانی همچون "جوزف کوسوت" و گروه انگلیسی - آمریکایی هنر و زبان وارد مقوله مفهوم‌گرایی کردند. چرا که متقاعد شده بودند هنر باید در درجه نخست بیش از هر چیز اطلاعات باشد. بعدها دیگر مفهوم‌گرایان از طریق تکرار هندسه‌های مینی‌مالیستی یا موادی که در برابر نیروهای فراساینده زمانه آسیب پذیر می‌نمودند در پایداری مینی‌مالیستی اخلال بوجود آوردند همراه با چنین هنر فرایندی، هنر اجرا یا هنر بدنی بوجود آمد. رهروان آنها خود را وقف کارهای کوتاه و گذرا در آواز، رقص، رسی‌تال و قطعات نمایش گونه ویدئویی یا دل‌تک بازی کردند. این قبیل کارها معمولاً به صورت رایگان یا کم‌هزینه در مکان‌های جایگزین همچون گوشه خیابان، جلوی مغازه‌ها، مدارس خالی و انبارها و کارخانه‌های صنعتی متروک در سراسر جهان اجرا می‌شد. کارهای مربوط به هنر مقوله دیگری از هنر پسا‌کارگاهی - پساگالری را بوجود آورد، که عبارت بود از پروژه‌هایی عظیم که در فضای آزاد اجرا می‌شد و در آنها شیء از نو شکل مادی به خود گرفته بود در حالی که به طعنه قصد به

تحلیل بردن آن وجود داشت. زیرا این مقیاس عظیم بی سابقه فرمها را نه تنها در معرض نیروهای فرساینده طبیعت بلکه در برابر افکار جامعه نیز قرار می دهد (مقاله ی هنر مینیمالیسم 2 - ص 2).

رابرت موریس

رابرت موریس مجسمه سازی است که از آغاز دهه ی شصت با مواد اولیه ی گوناگون و شکل های فضایی تازه کار کرده است. او به همراه کارل آندره، دانلد جاد و سول لویت، از نخستین بنیان گذاران مینیمالیسم نام گرفت. اما آثار او به مرور از فضای مینیمالیستی فاصله گرفت. در سال 1970 رابرت موریس مقاله اش را با عنوان «یادداشت هایی بر پدیدار شناسی خلق اثر» در مجله ی آرت فروم چاپ کرد. او بیان کرد که مهمترین عامل شکل یک مجسمه طی فرایندها و مراحل ساخت آن، انتخاب نوع ماده است. بنابراین، ویژه گی های درونی یک ماده، نحوه ی کار و نوع کار را پیشاپیش دیکته و تعیین می کند. هر ماده ای فرایند و فنون، زبان و ویژه گی های خاص خود را دارد. (ترجمه ای از کتاب آرت مدرن - ص 172).

یکی از دلایلی که باعث میشود آثار موریس هنوز هیجان برانگیز باشد، توانایی آنها در طرح پرسش - های به جا و جست وجو برای پاسخ های تازه در مورد مسائل مجسمه سازی است. گذشته از ساختار های بدوی در اوایل دهه ی شصت، او خود را در پهنه های دیگر جستار های هنری ممتاز نشان داده است: اجزای مجسمه وار، «هنر روند» (شیوه ی کار به ظاهر مغایر با توجهات مینیمالیستی)، مجسمه - سازی محیطی وابسته به مکان و اخیراً بازگشتی به «اشیا»ی مجسمه گونه که مفاهیم نظری را با اشکال سنتی آشتی میدهد. این توانایی در آزمون مداوم خود و پرسش در باره ی ترکیب فضایی مجسمه

سازی نوین، اساس کل آثار هنری متعهد و زنده را فراهم آورد. (اساگولا- گرایش های معاصر در هنر های بصری -1384-ص206)

در تابستان 1967، ضمن سفری به اسپن در کلرادو، موریس یک مجموعه آثار نمادی بریده ساخت که سراغاز یک دگرگونی جدی در حساسیت هنری این هنرمند بود. ورقه های بزرگ نمذ صنعتی به صورت باریکه هایی بریده و آویخته می شد و به زمین میرسید. چندی پس از آن موریس به آفرینش قطعات بزرگ نمذ و بریده های مس، آلومینیوم، روی، کائوچو، پولاد و آینه های بزرگ روی آورد.

به طور کلی، ترکیب این قطعه ها با توجه به ماهیت آنها کاملاً تصادفی به نظر میرسید. در اساس، حضور خود ماده ی خام بیشتر مورد توجه بود تا ساختاری دقیق و منظم. مدیران موزه ها و منتقدان معاصر این فعالیت را «هنر ضد شکل» نامیدند. این عبارت - اگر به خود الفاظ دقت کنیم - گمراه کننده است و بحث طنزآمیز آراکاوا درباره «خاکستری» و «غیر خاکستری» را به خاطر می آورد. هیچ اثر هنری به خودی خود ضد شکل نیست؛ منظور اینست که این آثار ماهیتی خلاف ماهیت از پیش تعیین شده ی ساخته های قبلی موریس را دارند، اما شکل از راهی متفاوت به دست می آید. این قطعات بنا بر روند پیچیده ای از توزیع تصادفی سازمان یافته اند و نه گزینشی از پیش تعیین شده و نظام هایی سازمان یافته. در علم همچنانی جالب توجه وجود دارد؛ یکی از آنها این مفهوم است که بی نظمی در مقیاس بزرگ همچون نظم در مقیاس کوچک است.

بی عنوان 1970، گذاری است جالب توجه برای موریس که روی شکاف میان اشکال فوق العاده ساده ی گذشته و نظم تصادفی به غایت پیچیده ی آثار اخیرش پل می زند. روی قطعه ای از نمذ صنعتی، موریس پنج برش افقی با فاصله های مساوی ایجاد کرد که تقریباً در سرتاسر قطعه پیش

می رفت. وقتی این قطعه به دیوار آویخته شد، «آویز»های سست نمدی شل شدند و به زمین رسیدند و شکل مستطیل نمد را دگرگون ساختند؛ موریس حتی از جاذبه هم به عنوان بخشی از

«روند» کار خود بهره گرفت. (اسماگولا-گرایش های معاصر در هنر های بصری -1384-ص 211و212)

با یک نگرش کلی به آثار و روندی که رابرت موریس به خصوص از دهه ی 60 دنبال کرده است می توان گفت که موریس یکی از حلقه های متصل کننده ی سنت دوشان، فلاکسوس و هنر مفهومی است. این مسئله بخصوص در مجموعه ای که از آثار پر ابهام دوشان گونه در اوایل همین دهه ارائه نمود حائز اهمیت است. تعدادی از این آثار شامل لوازم روزمره (مانند یک دسته کلید یا یک خط کش) است که در سرب قالب گیری شده اند؛ در یکی از آنها تصویر بدن هنرمند استفاده شده بود و در برخی دیگر قالبگیری هایی از اعضای بدن انسان و رد باقی مانده از آنها (اثر مشت و دست و پا) وجود داشت و البته بسیاری از آثار شامل نوشته نیز بودند. (علی

خیابانیان؛ رابرت موریس- about.aruna.ir)

همچنین هنرمندانی چون رابرت اسمیتسون مایکل هیزر با تغییر شکل دادن به دشت ها(به خصوص در جنوب غربی آمریکا) به خلق آثار عظیمی پرداختند که به هنر خاک (Land Art) معروف شد.

با همه ی این ها به برکت آزادی دموکراتیک دوره ی پسا مینیمال را میتوان دوره ای پذیرا حتی برای مینیمالیست های کلاسیک که اکنون با گذشت زمان به آن حد از رشد رسیده بودند که

استادان بزرگ خویش را حرمت نهند، در نظر گرفت. (مقاله ی هنر مینیمالیسم 2- ص 3)

بخش چهارم

آنیس کاپور

هنرمند در تلاش برای

کنکاش راز بزرگ بودن است.

آنیس کاپور

آنیس کاپور یکی از قدرتمندترین مجسمه سازان زمانش است . وی به سال 1954 در بمبئی

از پدری هندی و مادری عراقی زاده شده و از اوایل دهه ی 70 در لندن کار و زندگی می

کند. آثارش ارائه ای جهانی داشته و نمایشگاه های فردی و جمعی بیشماری را برگزار نموده است

. آثار کاپور ریشه‌ی عمیقی در متافیزیک داشته: مفاهیمی چون حضور و غیبت، بودن یا نبودن، مکان یا بی‌مکانی، حضوری عینی یا غیر عینی و لمس ناپذیر. شیدائی وی نسبت به نور و تاریکی در تمام آثارش مسلم است: طبیعت جاذب رنگدانه‌ها، برق تابناک سنگ‌های مرمر، انعکاس نرم و روان استیل‌های ضد زنگ و آب... در این تقابل میان فرم و نور آرزوی کاپور آن است که تجربه‌های با ارزشش را که نشان از حالات جسمی و روانی دارد را نمودار سازد.

مارسیاس (Marsyas)

آنیش کاپور به واسطه مجسمه‌های معماگونه خود که فضا را اشباع می‌کند مشهور و شناخته شده است. مجسمه‌های وی در انواع کوچک و بزرگ، در فضاهای داخلی و خارجی قرار دارند. خلاقیت و انعطاف‌پذیری وی را می‌توان به وضوح در آثارش مشاهده کرد.

مارسیاس مجسمه‌ای از این هنرمند است که در سالن توربین‌ها (Turbine Hall) موزه‌ی تیت مدرن (Tate Modern) لندن نصب شده است. این مجسمه شامل سه حلقه از جنس استیل است که توسط یک پوسته از جنس PVC به یکدیگر متصل شده دو حلقه از آن‌ها به صورت عمودی در دو انتهای فضا قرار گرفته‌اند و این در حالی است که سومی به موازات پل به صورت معلق است. شکل کلی مجسمه توسط ساختار این سه حلقه محکم مشخص می‌گردد. (یک تغییر جهت از حالت عمودی به افقی و مجدداً در عقب به حالت افقی).

کاپور این پروژه را در ژانویه 2002 آغاز نمود و بزودی متوجه گردید که تنها راه مقابله با ارتفاع زیاد «توربین‌ها» نزدیکی به فضاست (برخلاف عقیده عموم که معتقد بودند باید از طول سالن استفاده نمود) او توسط یک طاقچه (پل) در میانه راه به فضا نزدیک شد و طی ماه‌ها از طریق

اسکیس ها و ماکت های متعدد قابلیت های فضا را سنجید . مقیاس انسان و ارتباط بازدیدکنندگان با این اثر نکته مورد توجه وی بوده است.

پوسته PVC جنسی گوشتی دارد که کاپور آن را بدین صورت توصیف می کند: «شبییه یک پوست کنده شده» . نام مجسمه اشاره به مارسایاس (Marsyas) دارد ، نیم خدای جنگلی در اساطیر و افسانه های یونان که زنده زنده پوستش توسط خدای آپولو کنده شد . رنگ قرمز تیره این مجسمه بیان گر جسمیتی زمینی و فیزیکی است . کاپور می گوید: «می خواهم جسم را به آسمان ببرم» . «مارسیاس» ادراک فضایی را مغشوش می سازد و بازدیدکنندگان را در یک زمینه تک رنگ فرو می برد . غیر ممکن است که بتوان تنها از یک نما مجسمه را دید ، در عوض بازدید شامل مواجهه های مجزاست که با در کنارهم قراردادن هر کدام می توان به کل پی

برد. (ترجمه: هستی واعظ- مجله ی تندیس - شماره 17)

محتوا در اثر هنری

یکی از جریانات بزرگ و متداول هنر معاصر این است که اثر از تجربه مولف زاده می شود. زمانی که درباره تجربه سورئالیسم صحبت می کنیم یا هر نوع گرایش در بیان، در نهایت صحبت درباره مولف است. کاپور می گوید: «به نظر من راه دیگری هست که در آن هنرمند به دنبال محتوایی است که نمود آن انتزاعی است اما در یک سطح عمیقتر نمادین است. و اینکه آن محتوا لزوماً فلسفی و مذهبی است . من فکر می کنم تلاش هنرمند در این راه برای کنکاش راز بزرگ بودن است . بدون اینکه بخواهد زیادی از حد پرشکوه جلوه دهد ، و درست است که در این

مسیر از سایکوبیوگرافی من می گذرد اما مبنایش درون آن نیست» . (برداشت از متن مصاحبه ی شبکه ی BBC با آنیش کاپور)

همچنین کاپور در مورد محتوا در اثر هنری می گوید: «چیزی در شرف اتفاق در اثر وجود دارد اما تنها بیننده است که آن دایره را تکمیل می کند، در اینجا موقعیت کاملاً متفاوتی نسبت به اثر وجود دارد. بیایید اینگونه بگوییم: "نسبت به اثری که دارای موضوع است" به قولی درون آن اثر به خودی خود دایره کاملی از معانی و این تناقضات است.» اثر داستانی در خود دارد. فرد داستان را می شناسد و دوباره همان را بازگو می کند، (اما در این مورد، دایره ناکامل، فرد را به درگیر شدن فرا می خواند و بدون درگیری شما به عنوان یک بیننده داستانی هم وجود نخواهد داشت. من معتقدم این کار نوع کاملی از ابداع مجدد ایده هنر است.)

کاپور در چیدمانی که در سال 1989 به اتمام رسید جلوه های عمیقی از هنر خورا به ظهور رساند. این اثر مینیمال از تعداد 20 سنگ شنی و نامنظم حدوداً مکعب شکلی ساخته شده که آنیش کاپور در مرکز بالایی هر کدام از این سنگ های بزرگ شکافی دایره ای حفر کرده است. هر کدام از این دایره های تو خالی به وسیله رنگ سیاه در داخل پوشانده شده بودند.

سیاه نمودن حفره های روی سنگ نیز رمز و رازی را به سادگی با مخاطب در میان می گذارد و این تاریکی تهی و خالی شاید اشاره به آیین بودائی نیز باشد. به هر حال تاثیر فیزیکی عجیب این اثر مخاطب را به نزدیکی با طبیعت فرا می خواند و او را به تامل و آگاهی می آورد. آنیش کاپور به خوبی با ایجاز و کم گویی حجمی خود، بیشترین تاثیر را در بیننده آثار خویش به وجود می آورد.

این سنگ های بزرگ با رنگ زرداگر به خودی خود حس عمیقی را از لحاظ فیزیکی در مخاطب ایجاد می کند لیکن ایجاد حفره هایی بر روی هر یک از این تخته سنگ ها که کاملاً

منظم و دایره ای شکل است آن ها را از شکل وحشی و طبیعی خود بیرون می آورد و حضور انسانی را تاکید می کند.

کاپور میگوید: «مسلماً رابطه بین خود و هنر بزرگ ، هنر مینیمال بزرگ ، در دهه های شصت و 70 را می بینم . این ایده که یک شیء به گونه ای زبان شخصی خود را دارد و اینکه هدف اولیه آن به هیچ وجه یک هدف تفسیری نیست و شیء به گونه ای وجود دارد که گویا در جهان معنایی خود ساکن شده است. می توان گفت که نسل آینده نیز بر این باورند . ممکن است کسی فکر کند که زبان این شیء یک زبان استعاره است یا حتی کس دیگری زبان شیء را به زبان استعاره تبدیل کند اما هیچ یک از اینها لزوماً به این که من چطور دنیا را می بینم ربطی ندارد.»

(برداشت از متن مصاحبه ی شبکه ی BBC با آنیش کاپور)

فرم

فرم در آثار کاپور وظیفه ی بیان ارتباط درون و بیرون را بر عهده دارد. او در مورد فرم در آثارش چنین می گوید:

« ماجراجویی عظیم برانکوزی در فرم ، به نظر من طرحی است مدرن ، که در مورد جهت بالا ، به پیش رونده موشک وار و فرمی فالوسی و رو به جلوست . ماجراجویی بزرگ دونالد جاد در فرم ، به نظر من برای بستن و محصور کردن فرم بود و برای آوردن رنگ به فضا. فکر می کنم اگر جسارتاً آنقدر گستاخ باشم که به خود جرأت دهم و خود را نیز در آن جرگه قرار دهم ،علاقه من به این ایده است که فرم به نحوی از درون خود به بیرون تراوش کرده و از بیرون به درون خود فرو می ریزد و اینکه درون و برون مساوی با یکدیگرند و اینکه ما تنها آن را محصور نمی کنیم

بلکه فرم به طور مداوم به درون می غلظد و به بیرون شکم می دهد و پیوسته تبدیل می شود. من

فکر می کنم که این ایده در مورد فرم ایده ای بسیار معاصر می باشد.» (برداشت از متن مصاحبه ی شبکه ی

BBC با آنیش کاپور)

کاپور که 50 سال دارد در سال 1991 برنده جایزه ی ترنر شده و همچنین از ملکه بریتانیا عنوان

افتخاری دریافت کرد. او می گوید: «هنرمند بودن داستان بسیار درازی است ، یک بازی 10 ساله

نیست . امیدوارم من تا سن 80 سالگی هنوز در حال ابداع هنر باشم . من معتقدم ، هر شخصی

آنچه را که باید خلق می کرده ، خلق کرده ، پس می توان بطور نسبی ادامه داد ... این چیزی

نیست که من تشخیص داده باشم . من احساس می کنم هنوز چیزی برای انجام دادن هست.».

(برداشت از متن مصاحبه ی شبکه ی BBC با آنیش کاپور)

بخش پنجم

پروژه عملی

پروژه ی عملی

بخش عملی این پایان نامه پس از تحقیق تئوری در زمینه ی فرم و محتوا در مجسمه سازی

آغاز شد .

طراحی های اولیه با سعی در رسیدن به فرم هایی آغاز شد که بیانگر کیفیاتی بصری از تغییر و

تبدیل شدن باشد . تغییری که دائماً روی می دهد و ادامه دار است . در ادامه از فرم های هندسی

استفاده شد. تغییراتی که به شکل های ساده و یا با تبدیل و تلفیق احجام هندسی صورت می گرفت.

و در نهایت کانسبت اصلی آثار به صورتی شکل گرفت که در آن فرمی تسمه مانند حجمی اولیه را در بر گرفته و آن را دچار تغییر کرده است. در این کنش فرمی نه تنها حجم اولیه دچار تغییر شکل شده بلکه فرم تسمه مانند نیز تحت تاثیر حجم اولیه و فشار تغییر شکل پیدا کرده است.

در آثار ساخته شده توده ی حجم اولیه به صورت ضمخت، خشن و بافت دار نشان داده شده و تداعی کننده ی حجمی اورگانیک است که به مرور زمان و حتی بدون تاثیر انسانی شکل گرفته و این حجم تحت تاثیر فرمی ثانویه قرار گرفته که به شکلی صیقلی و هموار نشان داده شده است. صیقلی بودن و انعکاس این خط نه تنها تاثیر انسانی را تداعی می کند بلکه این انعکاس توهمی از مقعر یا محدب بودن را برای مخاطب به همراه دارد.

متریال اتوهای حجمی، گل انتخاب شد چراکه انعطاف پذیری آن و خاصیت سخت تر شدن به مرور زمان در جریان ساخت حجم نقش زیادی در بهتر شدن مفاهیم فرمال اثر داشت. در نهایت متریال اصلی برای ساخت این آثار، فلز چدن انتخاب شد چراکه می توان از خاصیت زبری و خشن بودن چدن ریخته گری شده و انعکاس آن پس از ماشین کاری و پولیش به طور همزمان در اثر استفاده کرد.

طراحی

نمونه های

حجمی