

نگرشی بر تحول جایگاه هنرمند در هنر معاصر

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵

کد مقاله: ۸۲۶۸۲

مآنده نجفلو^۱، سمیه اسدی^۲*

چکیده

هنرمندان هر دوره‌ای نتیجه زمانه و فرهنگ خودشان هستند و دگرگونی شرایط پیرامونشان بانی دگرگونی هنر و رسیدن آن به آنچه امروز هست شده است. در قرن بیستم بیش از سایر ادوار تاریخ، دگرپیشی‌های شکلی هنر و تحولات سبک شناختی به وقوع پیوست. در این دوران شمار هنرمندان به طرز چشمگیری فزونی یافت و از شیوه‌های مختلفی برای جلب نظر مخاطبان استفاده شد که سبب گردید تا مفهوم اثر هنری دگرگون شده و جایگاه هنرمند متفاوت از گذشته تعریف شود. در این راستا پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده، سعی بر آن دارد تا با ارائه تصویری از مفهوم هنر معاصر و جنبش‌های شکل‌دهنده این جریان به تبیین جایگاه هنرمند در جامعه امروزی بپردازد و به پاسخ این پرسش دست یابد که امروزه هنرمندان چه جایگاهی در دنیای هنر معاصر دارند و چه عواملی در شکل‌گیری این جایگاه دخیل می‌باشند؟ نتایج پژوهش حاکی از آن است که اگرچه تعداد هنرمندان در دوران معاصر افزایش یافته است و شیوه‌های خلق و ارائه آثار هنری نیز دارای تنوع بسیاری گشته است، اما تسلط و مهارت بر استفاده از این شیوه‌ها و ابزار جدید برای خلق آثار جاودان از الزامات می‌باشد. بنابراین مخاطب با تفسیری دقیق از اثر هنری می‌تواند جایگاه هنرمند واقعی را تمیز و تشخیص دهد.

واژگان کلیدی: هنر معاصر، هنرمند معاصر، جایگاه هنرمند، جنبش‌های هنری.

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد، رشته ارتباط تصویری، دانشکده‌های زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

۲- فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد، رشته تاریخ هنر جهان اسلام، دانشکده‌های زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

somayye.asadi75@gmail.com

در دنیای معاصر توجه به تأثیرات فرهنگی و اجتماعی و رویدادهای سیاسی برای دستیابی به یک تعریف جامع از هنر در دوران حاضر اهمیتی ویژه دارد. به عبارتی رویدادهای هنری در دوران معاصر نمایانگر بسترهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی خود هستند. دهه شصت میلادی به واسطه وقایع تاریخی منحصر به فردش از اهمیت خاصی برخوردار است. بسیاری از مهم‌ترین تحولات و جریان‌ها و گرایش‌های فکری و هنری معاصر در دهه شصت بنا نهاده شد. تغییرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بنیادینی که در این دوران به وقوع پیوست به آخر رسیدن مدرنیسم را اعلان نمود. این امر تحولات معتراضانه‌ای ایجاد کرد که سبب شد هنر و هنرمندان از پیکره‌های فردگرایی مدرنیستی بیرون آمده و به خیابان‌ها نفوذ کنند. بدین ترتیب واکنش نشان دادن نسبت به وقایع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و درکل واقعیاتی که به‌عنوان امور اجتماعی دسته‌بندی می‌شوند از خصایص غالب هنر در سال‌های پایانی قرن بیستم تا به‌کنون شد. با توجه به این نکته، هنر در دوران معاصر را نمی‌توان به یک سبک یا ایدئولوژی خاص محدود کرد. چراکه این هنر ذاتاً درحال دگرپسندی است و در نتیجه مدام خود را به‌روز می‌کند. هنر معاصر قوانین مرتبط با تمام دسته‌بندی‌های پذیرفته شده را زیر پا گذاشته و مرزبندی‌های آن‌ها را خدشه‌دار می‌کند. هنرمندان معاصر می‌کوشند با ارائه‌ی شیوه‌های متنوع هنری همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، پرفورمنس، اینستالیشن و غیره، مرزهای سنتی در بیان هنری را جابه‌جا کنند. آنچه که در هنر معاصر بحث برانگیز است، به چالش کشیدن مفاهیم زیبایی‌شناسی سنتی و اصطلاح زیبایی است. چراکه این بیان هنری با طیف گسترده‌ای از مفاهیم همچون هویت، جهانی شدن، تغییرات اقلیمی و غیره سروکار دارد. یکی دیگر از جنبه‌های مهم این پدیده‌ی هنری، میان‌رشته‌ای بودن آن است. هنرمندان اغلب با بهره‌گیری از عناصر فناوری و مفاهیم سیاسی یا جامعه‌شناسی، مرزهای بین هنر و سایر رشته‌ها را درهم‌تنیده و بر پیچیدگی این پدیده افزوده‌اند. در نتیجه هیچ مرزی هنرمند معاصر را که خواستار آزادی بیان است، محدود نمی‌کند. هنر معاصر شبکه‌ای است بین‌المللی و ملموس‌تر از شبکه‌های دنیای مجازی، یا می‌شود گفت نوعی منطقه آزاد که دیدارها و تبادلهایی را فراسوی مرزهای گاهی نفوذناپذیر ممکن می‌سازد. عمل‌گرا بودن هنر معاصر بدان این امکان را می‌دهد تا گاهی اما مصرانه با آزادی‌ای که تقریباً متعلق بدان شده است، اشیاء و کنش‌ها و حرکت‌هایی را به وجود آورد که قادر به فشار آوردن بر واقعیت‌اند. گرایش هنر معاصر به شکستن قوانین ممکن است هنرمندان این جریان را در جایگاه افرادی نابودگر جلوه دهد که تنها خواسته ایشان تخریب تمام سبک‌ها و هنرمندان پیش از خود می‌باشد. درحالی‌که هنرمندان همواره نگاهی به هنرمندان پیش از خود دارند و سبک‌های پیش از خود را به نحو دیگری دگرگون ساخته و در هنر معاصر به کار می‌گیرند. چنین گرایشی در هنر معاصر و چنین دیدگاهی در مورد هنرمندان معاصر سبب گشته تا مخاطبان هنر را با سوالات متعددی درارتباط با جایگاه هنرمند و آثار هنری اصیل روبرو سازد. از این رو هدف پژوهش حاضر تبیین جایگاه هنرمند در هنر معاصر می‌باشد تا به پاسخ این پرسش دست یابد که امروزه هنرمندان چه جایگاهی در دنیای هنر معاصر دارند و چه عواملی در شکل‌گیری این جایگاه دخیل می‌باشند؟ با توجه به این که دوران معاصر با کثرت هنرمندان و آثار هنری متنوع مواجه می‌باشد، بنابراین مطالعه در راستای موضوع پژوهش حاضر می‌تواند در ارتباط با هنر معاصر و جاری و زمینه‌های اندیشه‌ورزی در این باب راهگشا باشد و از این حیث ضروری می‌نماید.

۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

۳- پیشینه تحقیق

در راستای موضوع پژوهش حاضر، مطالعات قابل توجهی انجام نیافته است و اغلب این مطالعات نیز به جنبه‌های دیگری از هنرمعاصر پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به مقاله «سلفی (خودنگاره)؛ ظهور و تجلیت فردیت در هنر معاصر» از مهدی خانکه و محمد شکری به سال ۱۳۹۹ در نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی اشاره داشت که به واکاوی ریشه‌های فلسفی پدیده نوظهور سلفی پرداخته است. در مقاله دیگری با عنوان «جهانی شدن و جنبش‌های انتقادی در هنرهای تجسمی معاصر بعد از ۱۹۶۰» از بهرنگ صمدزادگان در سال ۱۳۸۷ در نشریه هنرهای زیبا، نویسنده به چگونگی پیدایش گرایش‌های انتقادی و ضدمدرنیستی در هنرهای تجسمی پس از نیمه دوم قرن بیستم اشاره کرده است. همچنین سوانا بغوزیان و محمد معین‌الدینی در مقاله «تبیین نقش و جایگاه کیوریتور در فرایند شکل‌گیری جریان‌های هنری معاصر» در سال ۱۴۰۰ و در فصلنامه علمی کیمیای هنر، به وظایف کیوریتور در نمایشگاه هنری و مشخص‌سازی نقش و جایگاه او پرداخته‌اند. سینا علیزاده در مقاله دیگری با عنوان «پژوهشی در زمینه معنای خشونت و شوک در هنر معاصر» در سال ۱۳۹۹ در نشریه مطالعات هنرهای زیبا، در ارتباط با معنای بالقوه خشونت و شوک و بررسی زمینه‌های سیاسی و اجتماعی این مبحث نوشته است. در نهایت می‌توان از مقاله «جستجوی مفاهیم بینافرهنگی در آثار هنرمندان معاصر» از منصور حسامی کرمانی، الهه پنجه‌باشی و جمال عرب‌زاده به سال ۱۴۰۱ در نشریه باغ نظر نام برد که به تفسیر و تحلیل مفاهیم بینافرهنگی در میان آثار سه هنرمند معاصر شامل انسلم کیفر، احمد نادعلیان و ژان میشل بسکیت پرداخته‌اند.

۴- مبانی نظری

۴-۱- تولد هنر معاصر

هنر در یکی از پرتکاپوترین ادوار خود یعنی در فاصله ۱۹۰۵ تا ۱۹۶۵، بیش از هرچیز به طبیعت، ماهیت و قابلیت‌های درونی خود پرداخت و درصدد بود تا تصویری ناب و بی‌همتا از خود بروز دهد. در این مدت بیش از همه ادوار تاریخ هنر، تئوری و تعریف و تعبیر به وجود آمد. هنرمند به اوج آزادی خود دست یافت و هیچ مانعی در بهره‌گیری از تکنیک و رانه‌های جدید پیش پای او نبود. اشتیاق به خلاقیت و اهمیت نوگرایی در این زمان تا حدی بود که بیشترین تحولات سبکی و شکلی تاریخ هنر در این دوران به وقوع پیوستند. نفس خلاقیت و نوگرایی، موضوع اصلی هنر این زمان بود و خلق پدیده‌های نو و غریب بیش از هرچیز دیگری دغدغه عمده هنرمندان شد (می، ۱۳۸۹: ۱۲). اهمیت هنر و اثر هنری بدین دلیل است که آثار هنری سبب ایجاد ارتباط مابین خالق و مخاطب اثر می‌گردد. از طرفی میان مخاطبان یک اثر که پیش یا پس از یکدیگر از آن هنر تأثیر پذیرفته‌اند نیز نوعی رابطه برقرار خواهد شد. می‌توان اذعان داشت که هنر عملکردی همچون کلام دارد که منتقل‌کننده افکار و تجربیات بشری و ابزار ارتباط و اتحاد بین انسان‌ها است اما وجه تمایز هنر از کلام در این عرصه آن است که انسان‌ها به‌وسیله کلام افکارشان و به‌وسیله هنر احساسات خود را به یکدیگر انتقال می‌دهند. اساس فعالیت هنری آن است که انسان با شنیدن یا دیدن مظاهر احساسات انسان دیگر، قادر است همان احساسات را در خود زنده کند. درواقع فعالیت هنر براساس همین سرایت‌پذیری احساسات انسانی بنا شده است. حال با توجه به این نکته هنرمندان بیشترین تلاش خود را مبدول این هدف می‌کردند که با دستیابی به بدایع جدید در حوزه شکل و فرم، نظر مخاطبان خود را جلب کنند. هانری له وی^۱ فیلسوف فرانسوی، اذعان می‌دارد: «امروز جز احترام قاتل شدن برای فرم، آزادی دیگری وجود ندارد!» (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۵۸).

در این دوران زیبایی‌شناسی مدرن از دل نوگرایی و تجدیدی سر برآورد که ضدیت با سبک‌های پیشین به‌خصوص کلاسیسم^۲ سرلوحه اهداف آن بود. هدف اغلب حرکت‌های مدرن این بود که چهره فرهنگ را دگرگون کرده و در هنر و تولید فرهنگی استقلال و خودمختاری و استواری بر ارزش‌های اثیری اثر را رواج دهند. بدین ترتیب روایتگری در هنر کنار نهاده شد و جای آن به فی‌البداهگی، تصادف و غرایز شخصی داده شد. هنر مدرن با درآمیختن با تکنولوژی تبدیل به مقوله‌ای شبه علمی شد که نظریه‌هایش براساس اعتقاد به تکنولوژی، تجربه و ایمان به آینده استوار بود و آفرینش فرم‌های تازه برپایه تجربیات و منطق‌های مبتنی بر روانشناسی، هندسه و علوم جدید مهم‌ترین دل‌مشغولی آن بود. عمده تحولات هنری نیمه دوم قرن بیستم در اروپا و آمریکا متأثر از شرایط اجتماعی بعد از جنگ جهانی دوم بود. درحالی‌که آمریکاییان زرق و برق و سرخوشی حاصل از ورشکستگی اروپا را در قالب انفجارهای رنگی و بدایع فرمالیستی به نمایش می‌گذاشتند، اروپا در اوام مایوسانه سوررئالیسم^۳ و اندوه اکسپرسیونیستی^۴ خود سیر می‌کرد. سرخوشی و هیجان آمریکایی در اشکال مختلف هنرهای انتزاعی و کنش متجلی شد حال آنکه در اروپا کماکان سنت‌های فیگوراتیو تخریبی ادامه داشتند (Lucie Smith, 2004: 35). درنتیجه تعاملات هنری که به‌واسطه مهاجرت‌های بین اروپا و آمریکا به جریان افتاده بود، دامنه بازار هنری آمریکای ثروتمند به زودی به اروپا هم سرایت کرد و هنرمندان اروپا نیز تن به موج آمریکانیزاسیون هنری سپردند. لیکن انقطاع شش ساله زنجیره هنر اروپا که به‌واسطه جنگ جهانی دوم به‌وجود آمد نه تنها عامل فراموشی بزرگان پیش از جنگ نشد، بلکه به‌واسطه محکومیت کارشان توسط نازی‌ها اکنون در اذهان عموم بدل به نمایندگان تمدن جدیدی شده بودند که متفقین برای احقاق آن جنگیده بودند. هنرمندانی چون پیکاسو و ماتیس در این زمان به اوج شهرت خود رسیدند و زمینه را برای ظهور هنرمندان جدیدتری که وجوه اشتراکی هم با اکسپرسیونیسم انتزاعی داشتند، نظیر میرو^۵ و ارنست^۶ مهیا کردند (Ibid, 66).

در دهه ۶۰ هنر با آنچه تکنولوژی بدان رسیده بود همسو شد. به نظر می‌آمد که هنر نوین بالاخره به اوج آرمانی و آینده‌ای که انتظار آن را می‌کشید دست یازیده است. دقیقاً در آستانه ورود به این آرمانشهر مدرن بود که کشتی مدرنیسم به گل نشست. آغاز هنر معاصر را به این دهه می‌توان نسبت داد. عبارت هنر معاصر، هنر حاضر و زنده را دربرمی‌گیرد. فاصله زمانی بین سال‌های ۱۹۶۰-۱۹۶۹ نقطه عطف این ماجرا محسوب می‌گردد. هنر معاصر از طریق مرز آشکار میان آموزش‌های کلاسیک هنر و ظهور تکنیک‌های جدید مانند میکس^۷ و مولتی‌مدیا^۸ که موجب گسترش فضای هنر و پیچیده شدن بیان هنری می‌شود و همچنین

1 Bernard-Henri Lévy, 1948.

۲- Classicism. جنبش هنری و فرهنگی ویژه نیمه دوم قرن هفدهم در اروپا است. این جنبش مبتنی و برپایه آفرینش و خلق آثار ادبی و هنری با الهام از هنر باستان یونان و روم و رجعت به اصول و قواعد و ارزش‌های زیبایی‌شناسی آنان است (میرصادقی، ۱۳۸۶، ۱۲۱).

۳- Surrealism: (فراواقع‌گرایی)، مکتبی است هنری و ادبی که در فاصله جنگ‌های اول و دوم جهانی در اروپا شکل گرفت. از منظر سوررئالیسم، ناب‌ترین آگاهی‌ها و ادراکات به قلمرو ضمیر ناخودآگاه تعلق دارد.

۴- Expressionism: جنبشی در هنر و ادبیات که بین سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۳۳ م. در آلمان شکوفا شد. هدف اصلی این مکتب نمایش درونی بشر علی‌الخصوص ترس، نفرت، عشق و اضطراب بود.

5 Joan Miro, 1893-1983.

6 Max Ernst, 1891-1976.

۷- Mixture: مخلوط

۸- Multimedia: چندرسانه‌ای

هنرهایی همچون پاپ^۱، مینیمالیسم^۲ و پرفورمنس^۳ خود را معنا می‌کند. این دوره زمانی را شامل می‌شود که دیگر نمی‌توان پیشرفت هنری را به صورت یکدست و یگانه در جنبش‌ها و گروه‌های هنری یافت. امروزه آفرینش هنری چنان گسترده و چنان گوناگون است که با هر اندیشه پشت سر هر نمایش، شماری از کوچک‌ترین جنبش‌ها می‌توانند به وجود بیایند یا برهم بخورند (دومزون روز، ۱۳۸۸: ۱).

دهه ۱۹۶۰ آکنده از پیامدهای سیاسی-اجتماعی مدرنیسم و واکنش‌های علیه آنان بود. از آن پس گرایش‌هایی در هنر غرب ظهور کردند که برخلاف جنبش‌های پیش از خود به جای پرداختن به زیبایی‌شناسی و ساختار فرمالیستی، بر اهمیت موضوع تأکید می‌ورزیدند. از این تاریخ، هنر مفهومی و موضوع‌گرا باورهای زیباشناسانه را به جد متحول کرده و سلوکی تهاجمی، منتقد و ستیزه-جویانه را برای آن تعریف کرد. در این زمان حرکت‌هایی پدید آمدند که هر کدام به شکلی راهی برای آینده هنر گشودند. از اواخر دهه شصت نگرش مخاطبین هنر و نوع توقع آن‌ها از هنر تغییر یافت. چراکه هنر مدرن در منظر تماشاگران بدل به نوعی سنت آکادمیک ساده و جدا افتاده از اجتماع شده بود. آزادی‌های آوانگارد مدرنیستی، ذهن‌گرایی‌های شخصی و پیشرفت‌های ابزاری و تکنولوژیک کافی نبوده و چندان دردی از هنر و خواستارانش دوا نمی‌کرد. این دیدگاه جدید عامل بروز دگرگونی‌های ریشه‌ای در هنر شد (صمدزادگان، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

بی‌شک یکی از سرشناس‌ترین هنرمندان نیمه قرن بیستم و جنبش پاپ آرت، اندی وارهول^۴ می‌باشد. وی بارها موضوع مصرف و بازتولیدپذیری را در مقولات زندگی روزمره به نحو کنایی به رخ مخاطبانش می‌کشد. وارهول ویژگی یکتایی و ناب بودن اثر هنری را نشانه رفته و شروع به تولید آثار هنری در مقیاس انبوه می‌کند. می‌توان چنین اذعان داشت که وارهول نمود عینی آراء بنیامین در هنر معاصر است. او محیط اجتماعی که خود عضوی از آن می‌باشد را ضبط و بررسی می‌کند. فاجعه و تراژدی با ماهیت اجتماعی در بسیاری از آثار او رخ می‌نمایند. وارهول بیش از سایر هنرمندان پاپ در پی بی‌احساس کردن واکنش بیننده در برابر آنچه که در روبه‌روی خود می‌بیند، است. مشاهدات اجتماعی و درونمایه‌های فرهنگی و هنری وارهول بسیاری از وجوه و رویکردهایی را که هنر در دهه هشتاد بدان دست یافت پیش‌بینی کرده بود. به بیانی دیگر اقدامات وارهول منجر به پذیرفتن جایگاه رویداد اجتماعی به عنوان دستمایه هنری سال‌های بعد از ۶۰ و دوران پس از مدرنیسم شد. وی توانست نقش هنرمند را از نسخه-پیچی‌های بی‌دغدغه فرمالیستی به واکنش‌های نقادانه اجتماعی تغییر دهد (تصویر ۱).



تصویر ۱: Campbell's Soup I، سوپ کمپبل، ۱۹۶۸.
(مأخذ: url1).

در سال‌های دهه ۱۹۶۰ از نظر پیر رستانی، منتقد هنری و مدافع واقع‌گرایان نو، اینان که "خیابان را به صورت تابلو می‌بینند" و دخترکان تبلیغاتی مقوایی روی آگهی‌های آمبر سولر^۵ را از آن وام می‌گیرند، یا تکه‌هایی از پوسته‌های آن را مال خود می‌کنند، هنرمند معاصرند (C. Cone, 2000: 58). با نزدیک شدن به اواخر قرن بیستم هنر معاصر به تدریج شاهد تحولات اساسی در طرز تلقی‌ها نسبت به هنر پیشرو بوده است. در پی آن امروز دیگر آوانگارد و پیشتاز بودن در ابداع سبک‌های خلاقانه اهمیت کمتری نسبت به سال‌های پیش از دهه ۶۰ را داراست.

۴-۲- گرایش‌های هنری دهه ۸۰

هنر در قرن بیستم از هرآنچه که قبلاً تثبیت شده بود فاصله گرفت. دستاوردهای علمی و شرایط دیگر نه تنها بر پیشرفت صنعت، بلکه بر هنر معاصر نیز تأثیر گذاشت و آن را به شدت متحول ساخت. «استادانی که با کنش‌های انقلابی در هنر، وابستگی‌شان را به دنیای نو اثبات کرده بودند، اکنون می‌بایست دستاوردهای خود را در آزمونی بزرگتر یعنی خود زندگی به محک می‌زدند. اکنون هنر نمی‌بایست در حاشیه بماند؛ چرا که سیل رویدادها، آن را به متن جامعه می‌کشاند. اینک هنرمند در درون بحرانی قرار می‌گرفت که از خودبیگانگی انسان، رنج، سرگستگی و ناامیدی و تشویش و عصیان از عواقب اجتناب‌ناپذیر آن بود. در این شرایط پیروزی یا شکست هنری براساس واکنش هنرمند نسبت به این موقعیت بحرانی معین می‌شود» (پاکباز، ۱۳۷۴: ۵۰۲). هنرمند عصر نو در حال حاضر در دنیایی آکنده از تضاد، تنش، فاجعه و امید زندگی می‌کند. دورانی که حساسیت‌های عمیق انسانی را می‌طلبد. اکنون هنرمندان و نویسندگان اصرار دارند دیدگاه‌های شخصی و قالب گرفته از تجربه خاص خود را تنها معیار ارزشی و منبع درست خلاقیت بدانند و از آن پیروی کنند. از منظر گامبریج «پایان قرن نوزدهم، در ظاهر، دوره کامیابی‌های بزرگ و آسودگی خاطر همگانی بود. ولی هنرمندان تجسمی و نویسندگانی که خود را تافته جداافتاده می‌انگاشتند، به نحو روزافزونی از هدف‌ها و روش‌های هنری که به مذاق جامعه خوش می‌آمد، احساس ناخرسندی می‌کردند» (گامبریج، ۱۳۸۵: ۵۲۳). شرایط کنونی به گونه‌ای

۱ - Pop Art (هنر همگانی)، جنبشی مؤثر در واکنش به مصرف‌گرایی و حضور قوی رسانه‌های جمعی و فرهنگ عامه قرن بیستم.

۲ - Minimalism: مکتبی که اساس آثار و بیان خود را بر پایه سادگی بیان و خالی از پیچیدگی معمول فلسفی بنیان گذاشته است.

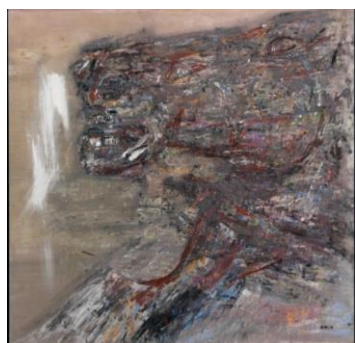
۳ - Performance Art: (هنر اجرا)، ترکیبی از هنرهای نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی، رقص، ویدئو و ...

4 Andy Warhol, 1928-1987.

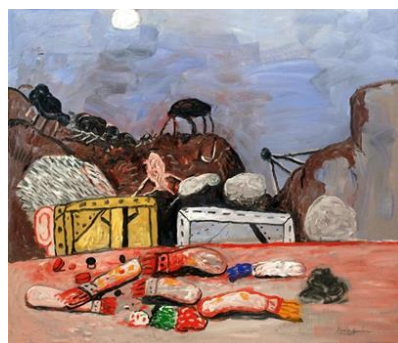
5 Amber Solaire.

است که رفته رفته «هنرمندان مدرنیسم از ظواهر قابل رؤیت فاصله می‌گیرند و آهسته و پیوسته در جهت اصول اساسی و عام گام برمی‌دارند. از این رهگذر، دو فرم بنیادین بازنمایی پدید می‌آوردند که بازتاب تحولات مزبور است: ساختار و انرژی. این فرم‌ها دیگر وابسته به شی نیستند و پویایی ذاتی دارند» (بکولا، ۱۳۸۷: ۱۶۸). ذهن هنرمند مدرن دیگر متوجه و معطوف به مبانی و شرایط اساسی خلاقیت و خود فرایند تولید است. هنرمند این دوران به درون می‌نگرد و با میل خود از شبیه‌سازی اشیاء طبیعی خودداری می‌کند. بنابه اظهارات آدلر «همه صاحب‌نظران متفق‌القولند که قبلاً برای مشکلات عمومی حیات بشر و قلمرو هنر، هیچ‌گاه این همه روش‌های متناقض وجود نداشته است. نظام‌های ارزشی و معیارهای زیبایی‌شناختی هریک با قواعد فشارآورنده خود، شاخ در شاخ یکدیگر انداختند. غالباً به نظر می‌رسد زمینه مشترکات آنقدر محدود شده که دستیابی به قواعد پایدار را ناممکن ساخته است» (جی.آدلر، ۱۳۸۴: ۷۷۳). محتوا و بیان در هنر دهه‌های ۷۰، ۸۰ و ۹۰ به طور غیرقابل تفکیکی در یکدیگر درآمیخته‌اند. بنابراین یک هنرمند ممکن است به طرق مختلفی و با وسایل متنوعی نظر خود را ابراز نماید. این نکته به شکلی موجز خصلت متباین و ناهمگن و ماهیت غیرسبکی هنر معاصر را که به نوعی پراکندگی یا پلورالیزم منتهی شده است، نشان می‌دهد. این پلورالیزم یا تکثرگرایی، تکاپوی هنرمندان را به دو شکل تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. اولاً به ظهور اختلاف‌ها و تضادهایی میان هنرمندان یک محیط هنری واحد منتهی می‌شود و ثانیاً هنرمندان را از قید و فشار انتظارات سبک‌شناختی، چه از سوی منتقد و موزه‌دار و چه از سوی مخاطبان عام، رها می‌سازد.

نئواکسپرسیونیسم آلمان از جنبش‌هایی بود که ارزش‌های نقاشی را دوباره زنده کرد. بازلیتس^۱، کیفر^۲ و ایمندورف^۳ از جمله پیشروان این نهضت محسوب می‌شوند. این جنبش در آلمان به طور آشکاری مشوق هنر سیاسی بود. از طرفی به‌کارگیری مجدد درون‌مایه‌های نوستالژیک که در آثار اصیل اکسپرسیونیست‌ها بسیار رایج بود نیز از خصلت‌های بارز این جنبش به‌شمار می‌رود. جنبش نئواکسپرسیونیسم علاوه بر مظهری برای تجدید حیات آلمان، با تحولات نقاشی در سایر نقاط جهان از جمله آمریکا و ایتالیا هم سازگاری داشت (Fineberg, 2000: 292). آثار فیلیپ گاستون^۴ و لئون گالوب^۵ اصلی‌ترین شاخصه‌های این جنبش در آمریکا محسوب می‌شوند. این دو از آثار خود به‌عنوان ابزاری برای نقد تند و تازیه‌وار جامعه آمریکا بهره می‌گرفتند و متعهدانه درصدد افشاکاری علیه امپریالیسم بودند. فیلیپ گاستون در اواخر دهه ۱۹۶۰ با بازگشتی جسورانه به سمت کارهای فیگوراتیو، هنر آمریکا را به شدت تحت‌تأثیر قرار داد. این دوره از آثار او به نحو تحسین‌برانگیزی جسور، راحت و در عین حال خشن و ناهنجار بودند. وی همواره در تلاش بود تا از آثار خود به مثابه ابزاری برای نقدی تند و تازیه‌وار از آنچه که در جامعه آمریکا در حال رخ دادن بود، بهره گیرد (تصویر ۲). نقاشی‌های سیاسی گالوب نیز به شکل دردمنده‌ای نگرانی‌ها و پریشانی‌های ناشی از ستم دوران را منعکس می‌سازد (تصویر ۳).



تصویر ۳: Tete de Cheval II، سر اسب. ۱۹۶۳. (مأخذ: url3).



تصویر ۲: Moon، ماه، ۱۹۷۹. (مأخذ: url2).

یکی از پرسروصداترین هنرمندان نیویورکی دهه ۸۰ جف کونز^۶ است. شوکی که آثار وقیح و طعنه‌آمیز او ایجاد می‌کنند منحصر بفرد و به‌یاد ماندنی است. آثار او اعم از شخصیت‌های کارتونی و پاپ، کالاهای تزئینی و اسباب‌بازی و پیکره‌های اروتیک با مهارت و زرق و برق بسیار به‌صورت سه‌بعدی بازسازی شده‌اند. جف کونز با نمایش مدل‌های جدید کالاهای مصرفی در گالری و ساخت شخصیت‌های کارتونی عظیم‌الجثه ابتدال و بندی غوطه‌ور در زندگی اصحاب امتی‌وی را به رخ آن‌ها می‌کشد. وی با توجه به تمایلی که برای تقلید از اشخاص یا ستایش رویدادهای اطراف خود داشت، به طور راسخ خود را به‌عنوان جانشین اندی وارهول تثبیت کرد. در ورای زبان عوامانه کونز، تصور دیگری جاری است که ممکن است حاکی از یک منظور ادبی و یا اندرزی مهم باشد.

1 Georg Baselitz, 1938.

2 Anselm Kiefer, 1945.

3 Jorg Immendorff, 1945-2007.

4 Philip Guston, 1913-1980.

5 Leon Golub, 1922-2004.

6 Jeff Koons, 1955.

در هر حال بیننده با دیدن این آثار ناگزیر وارد بازی خاصی می‌شود که قواعد آن را هنرمند از پیش تعیین کرده است و طبیعتاً ناگزیر از پذیرش شرایط بازی است (تصویر ۴ و ۵).



تصویر ۵: Michael Jackson and Bubbles. (مایکل جکسون و حباب). ۱۹۸۸. (مأخذ: url5).



تصویر ۴: Balloon Dog. (سگ بادکنکی). ۲۰۲۱. (مأخذ: url4).

گرایش به سمت اعتراض، تصاویر نامطبوع، موضوعات غیرقابل قبول و پدیده‌ای که بسیاری آن را زیبایی‌شناسی خشونت و شوک می‌خوانند، در دهه ۹۰ اوج گرفت. در این دوران گرایش انتقادی-اجتماعی با استفاده از نقاط نشانه‌ها و تصاویر به جریان غالب تبدیل شدند. در راستای این گرایش هنرمندان بر آن شدند تا از سانتیمانتالیزم فرهنگی و گرایشات فرمالیستی فاصله بیشتری گرفته و در عین حفظ ارزش‌ها و اصالت‌های هنری، با استفاده از کدها و نشانه‌ها به ایجاد استعاراتی بپردازند که در ذهن توده‌ها ایجاد سوال کند. بسیاری از آثاری که در راستای هنر اعتراضی خلق شدند متعلق به جنبش پرفورمنس آرت هستند. در این سبک هنری معمولاً از همه عوامل همچون موسیقی، نور، عکس و نظایر آن بهره می‌گیرند. در این سبک آزادی‌خواهی و حتی هوس‌رانی و خشونت نسبت به بدن نیز رواج داده شد. مونا حاتوم^۱ اثری دارد با نام “corps etranger-1994” به معنی بدن بیگانه که ویدئویی است که روی زمین گالری در یک اتاقک نمایش داده می‌شود. این ویدئو با یک دوربین کوچک پزشکی گرفته شده که از برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های بدن هنرمند گذر می‌کند. سپس به گونه‌ای خشونت‌بار در یک آن وارد دهان او می‌شود و از گلویش پایین می‌رود و از سویی دیگر وارد واژن و مقعدش می‌شود. تماشای این فیلم هم شگفت‌انگیز است و هم ناراحت‌کننده. از سویی این سفر در شکم او روح پزشکی دارد و انزجارآور است و از سویی دیگر بسیار نزدیک و خصوصی است. حاتوم در این اثر چیزهایی از خودش را به مخاطب نشان می‌دهد که از هیچ‌کس دیگری ندیده‌ایم. هنرمند درباره اثرش می‌گوید که این یک خودنگاره است که ما را مجبور می‌کند با «حقایق فیزیکی بدنمان روبه‌رو شویم» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۲۵). او از این تجربه فیزیکی استفاده می‌کند تا واکنشی روانی و احساسی از مخاطب دریافت کند. این احساس تهوع رقت‌بار است که این اثر را به مشتی جانانه تبدیل می‌کند که درباره شگفتی، بیزاری و خشونت حرف می‌زند که با بدن زن پیوند دارد. اما افزون بر آن نقدی سخت است بر شکسته شدن حریم خصوصی در جوامعی که بیش از پیش دلبسته دوربین‌های مداربسته و کنترل آدم‌ها هستند.

اصلی‌ترین و خبرسازترین شاخه‌های این موج معترض جریانی بود که تحت عنوان هنرمندان جوان انگلیس در لندن شکل گرفت. آن‌ها گروهی از هنرمندان جوان شاخه‌های مختلف هنری و اغلب فارغ‌التحصیلان کالج هنری گلدسمیتز و لیدز بودند. فهرست اعضای این گروه ستونی طولیل از چهره‌های شاخص هنر معاصر است. چهره اصلی این جریان که به نوعی رهبر گروه هنرمندان جوان انگلیس هم تلقی می‌شود، دیمن هرست^۲ نام دارد. هرست توانست با تثبیت زیبایی‌شناسی شوک، توجه مجموعه-داران بزرگی همچون ساعتچی را جلب کرده و در کنار همراهانش هنر اعتراض را به بزرگترین موزه‌ها وارد کند (Lucie Smith, 2004: 275).

۴-۳- هنرمند معاصر

باتوجه به گرایشات جدیدی که در هنر معاصر به وجود آمده است، رسیدن به تعریف مناسبی از هنرمند و نیز تفکیک هنرمندان اصیل از هنرمند نماها دشوار خواهد بود. نخستین تعریفی که از هنرمند می‌توان داشت مسلماً تعریفی است که او از خودش ارائه می‌دهد. به عبارتی اگر هنرمند بدون اهمیت دادن به این امر که توسط جامعه هنری به‌عنوان یک هنرمند شناخته شده باشد یا خیر، احساس کند کاری که انجام داده هنری است و با این عنوان خود را معرفی نماید. برتراند لاوریر^۳ معتقد است: هنر یک شغل نمی‌باشد، تنها به این دلیل که شغل یادگرفته‌ای است. در حالی که هنرمند هر روز ابداع می‌کند. هنر شیوه‌ای برای زندگی کردن است.

1 Mona Hatoum, 1952.

2 Damien Hirst, 1965.

3 Bertrand Lavier.

امروزه واژه‌ی هنرمند که پیش‌تر دربرگیرنده دو معنی "روشنفکر و استادکار" بود، جای خود را به پلاستیسیسم^۱ داده است. هنرمند دیگر به مهارت خاصی مزین نیست. بلکه تنها دست‌کاری کننده اشیا است. به همین خاطر او اثری خلق نمی‌کند بلکه کاری انجام داده و قطعاتی را ارائه می‌دهد. این تغییرات زبانی آشکارا نمایانگر نگاه جدیدی به مفهوم هنرمند است (دومزون روژ، ۱۳۸۸: ۱). هنرمند می‌تواند خود یک تکنسین باشد یا حتی کار خود را تنها محدود به داشتن یک ایده برای شروع به کار نموده و اجرای حرفه‌ای و دقیق آن کار را به عهده جمعی ماهرتر بگذارد. پیوستن به هنر سال‌های دهه ۱۹۶۰ تنها از طریق موضوع‌های تازه انجام نمی‌شود. چندین شکل و یک سبک و به بیانی بهتر نبود سبک نیز این کار را تسهیل می‌کند. تأثیرات جهانی‌سازی که در عرصه هنری از مدت‌ها پیش بین‌المللی شده از اهمیت برخوردار است و به هنرمندان امکان می‌دهد تا در همه فرهنگ‌ها منشأ الهامی بیابند. در نیمه دوم دهه ۱۹۶۰، جست و جوی‌های هنری که به چیزهای شناخته شده‌ای شباهت نداشتند و نیز وحدتی میانشان نبود، رو به افزایش گذاشتند.

گرهارد ریشر^۲ (متولد ۱۹۳۲) نقاش آلمانی است که یکی از چهره‌های اصلی پست مدرنیسم در نقاشی معاصر به‌شمار می‌آید. او پیوسته راه‌های مختلف توأم با تجربیات تازه در کار هنری را دنبال می‌کرد. به همین منظور یک سری عکس-نقاشی با استفاده از عکس‌های موجود، مانند اثر «سه شمع^۳» و «جدول رنگ^۴» مشتمل بر نمونه‌های سطوح رنگی و نیز سری «رگه‌های رنگی^۵» را که تجربه‌ای بسیار نزدیک به آثار انتزاع‌گرایان مینیمالیست بود، خلق کرد. او در کنار این آثار از بازآفرینی تحلیلی آثار نقاشان قدیمی نیز فروگذار نکرد. سری تابلوهای معروف «بشارت به افتخار انسان بزرگ^۶» در سال ۱۹۷۲ نمونه‌ای از این دوره تجربیات ریشر هستند که به طور آشکاری در انتزاع خالص مستحیل شده‌اند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۵). ریشر اغلب به کاوش در مرزهای بین عینیت و واقعیت در آثارش می‌پردازد. او باور دارد که نقاشی می‌تواند همزمان هم واقعیت را بازنمایی کند و هم آن را به چالش بکشد. این ایده به خصوص در نقاشی‌های فتورئالیستی او مشهود است که به شکل دقیقی از عکس‌ها تقلید می‌کنند، اما در عین حال دارای لایه‌های مبهمی هستند که واقعیت را به چالش می‌کشند. ریشر معتقد است که هنر می‌تواند به شیوه‌های مختلفی حقیقت را بازنمایی کند. او باور دارد که هیچ حقیقت مطلق وجود ندارد و هر تصویر می‌تواند چندین تفسیر داشته باشد. این ایده در آثار فتورئالیستی و انتزاعی او نمایان است (تصویر ۶).

یکی از ویژگی‌های بارز دیدگاه ریشر، تلاش برای بی‌تعصبی و بی‌طرفی است. او سعی می‌کند از هرگونه پیش‌داوری و تعصب دوری کند و به آثارش یک حس بی‌طرفانه و بی‌تعصب ببخشد. این رویکرد به خصوص در نقاشی‌هایش که از عکس‌های رسانه‌ها الهام گرفته‌اند مشهود است. از عوامل مهمی که بسیاری از هنرمندان نیمه دوم قرن را از شمار سبک‌گرایان خارج ساخت توجه فزاینده به سه عنصر محیط، چیدمان و اجرای نمایشی و درواقع تمام جذبه‌های هنری مستتر در این سه عنصر بود.



تصویر ۶: Victoria. (ویکتوریا). ۱۹۸۷.
(مأخذ: url4).

یکی از پایدارترین دستاوردهای جریان هنر معاصر فراهم ساختن بستر فعالیت جوزف بویز^۷ بود. بهترین روش توصیف تحولاتی مهمی که بویز در صحنه هنر معاصر جهان باعث شد، مقایسه وی با هنرمندان مدرنیستی است که در زمانی که او پا به عرصه گذاشت کاملاً شناخته شده و مطرح بودند. بویز غالباً خود را مجسمه‌ساز توصیف می‌کرد و البته این تمایل با تعلیماتی که او نزد ادوین متار فراگرفت، قابل فهم به نظر می‌رسد. بویز در ادامه فعالیت‌هایش از اشیایی که نمایانگر رویکرد اومانیستی بودند فاصله گرفت و در سلوکی نو تلاش کرد تا خود را به‌عنوان یک کاهن مدرن که با برپا کردن مناسک خاصی دنیا را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، معرفی نماید. البته عقاید او با آنچه کاهنان سنتی ترویج می‌کردند دو تفاوت اساسی داشت: اول آنکه او این باورها را در قلب دنیای صنعتی و مدرن مطرح می‌کرد و دوم آن که مناسک او محصول آفرینش شخصی وی بود (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۳). با اینکه وی گهگاه تجسم افکارش را از طریق ساختن اشیایی محقق می‌ساخت، لیکن این اشیا کیفیت شکلی نداشته و هرگز مفهوم بصری خاصی را تداعی نمی‌کردند. قدرت این احجام نه در شکل و روابط اشکال با یکدیگر و نه در ارتباط استعاره‌ای آن‌ها با صورت‌های طبیعی جلوه‌گر می‌شد. بلکه این قدرتمندی در نیروی تجسمی-آئینی این آثار نهفته بود.

1 Plasticien, تجسمی
2 Gerhard Richter, 1932.
3 Three Candles, 1982.
4 Color Chart.
5 Color Streaks
6 Annunciation after Titan, 1972.
7 Joseph Beuys, 1921-1986.

برای فهم هرچه بیشتر بویز می‌توان وی را با یکی از نامدارترین هنرمندان نسل اول مدرنیسم، پابلو پیکاسو مورد مقایسه قرار داد. رابطه پیکاسو با مقوله سبک در هنر بسیار بامعنی بود. پیشرفت کاری او با طرح‌ریزی یک سری نقطه بروی خط که در آن هر نقطه یک حرکت سبکی خاصی را دنبال می‌کند، تحقق می‌یافت. علی‌رغم تحول مستمر در سبک، موضوعات کار پیکاسو نسبتاً ثابت و سنتی برجای می‌ماندند. برای مثال او در فعالیت‌های هنری‌اش امکانات سنتی طبیعت بی‌جان را در نقاشی به مفهوم استفاده از اشیاء غیرجاندار در شکل نمادین آن، پیوسته مورد توجه قرار می‌داد. در اواخر زندگی درخشان هنری پیکاسو اهمیت معیارهای سبک‌شناختی در آثارش تقلیل نیافته بلکه حتی افزایش نیز پیدا کردند. پیکاسو هرگز اهمیت موضوع را زایل نکرد و آن را به مثابه یک مینا و قدر مسلم در کارش همواره حفظ نمود. آنچه که او در این آثار مورد ملاحظه قرار می‌داد عبارت بود از سبک و شیوه اصیل کار که اکنون تا حد قابل توجهی تغییر شکل یافته تا با نحوه تأویل هنری او تطابق یابد. بسیار شایان توجه است که بویز نیز به همین اقدام مبادرت کرد. او نیز همچنان که در مسیر ارتقای هنری‌اش حرکت می‌کرد روز به روز از فرآیند «هنرسازی» فاصله می‌گرفت. در این روند موزه‌ها به صحنه‌هایی تبدیل می‌شدند که مراسم آئینی مشابه مجلس جادوگران در آن‌ها به اجرا درمی‌آمد که روش نمایش اشیاء کاملاً شخصی بود. بدین ترتیب بویز در پیشاپیش همه پیشگامان هنر مدرن، درب‌ها را به روی درکی جدید از کارکرد هنر در جامعه معاصر گشود.



تصویر ۷: The Pack. (بسته). ۱۹۶۹. (مأخذ: url7).

اکنون هنر به دو طریق و در دو ساحت جدید قابل تعریف است؛ اول از طریق رابطه‌اش با منش شخصی هنرمند که عبارت بود از بازنمایی بصری آنچه که در درون پراحساس هنرمند می‌گذرد و دوم، از طریق موضوع که از ارتباط هنرمند با جهان بیرونی‌اش ناشی می‌شود. در تعریف جدید هنر که بدین طریق حاصل می‌شد، فرآیند آفرینش هنری چیزی نبود به غیر از بی‌شکل نمودن و از هیبت انداختن تصاویر متعارف از طریق تهاجم ذهنیت بر عینیت و یا برعکس (تصویر ۷).

در هنر معاصر تعداد هنرمندانی که زندگی شخصی خود را در بطن هنرشان قرار داده‌اند کم نیست. آنچه مخاطب در آثار این هنرمندان مشاهده می‌کند، دنیایی تخیلی یا شخصی است. در آثاری که هنرمند مخاطب را وادار به مشارکت، لمس کردن و درک کردن آثار می‌کند، زندگی و اثر هنرمند درهم می‌آمیزد و مرز میان این دو باریک می‌شود. در این صورت هنرمند و اثرش جدانشدنی خواهند بود.

مارینا آبراموویچ^۱ یکی از هنرمندان سرشناس پرفورمنس آرت، در یکی از شاخص‌ترین آثار خود با عنوان ریتم ۰ (۱۹۷۴)، اعلام نمود که «من شیء هستم» و تمام کنترل بدن خود را به دست دیدارکنندگان گالری سپرد. بر روی میزی که در وسط گالری گذاشته شده بود، هفتا و دو وسیله اعم از گل رز، یک پر، خودکار تا قیچی، شلاق و حتی هفت تیر پر از گلوله نیز وجود داشت و او از مخاطبان خواست که با هر کدام از این وسایله‌ها که خواستند، هر رفتاری که دوست دارند با بدن وی انجام دهند. مخاطبان دیگر دیدارکنندگانی بی‌عمل نبودند. برخی از آن‌ها بدنش را بریدند و او را مورد حمله قرار دادند. لباس‌هایش را درآوردند و اسلحه آماده را جلوی صورتش گرفتند. برخی دیگر تلاش کردند تا از وی محافظت نمایند. آبراموویچ با این اثر تصویری تکان‌دهنده از خشونت زیر پوست جامعه ارائه داد. اما در کنارش پیروزی نیروی ذهن بر خشونت را آشکار کرد (آن و سراسی، ۱۳۹۹: ۱۳۹).

۴-۴- جایگاه هنرمند معاصر

هنر معاصر و نحوه درک ما از آن، به نحو چشمگیری تحول یافته‌اند. بسیاری از تحولات هنری در دهه ۱۹۶۰ خود را پس از مدتی آرام آرام نمایان ساختند، لیکن در زمان خود به قدر کافی محسوس نبوده‌اند. در حال حاضر شمار هنرمندان فعال در سراسر جهان تا حد قابل توجهی افزایش یافته و همه در همه جا به نوعی خود را مدرنیست خطاب می‌کنند. هنرمندان معاصر بیشتر به دلیل تلاشی که برای پنهان نمودن ضعف ابداع و تخیل هنرمندان جدید می‌نمایند سرزنش می‌شوند. در دوران معاصر آثار با سبک و شیوه‌های مختلفی به مخاطب ارائه می‌گردد. برخی از این آثار هنری معاصر گروه اندکی از مردم را مخاطب قرار می‌دهد. مانند اقلیت فیزیکدانانی که قادر به درک رفتار نوترون در محیط هستند. از این رو عامه مردم به دلیل عدم آشنایی و یا شناخت از تعقیب موضوع باز می‌مانند. البته ناگفته نماند که حتی در گذشته نیز هنرمندان دست به خلق آثاری سرشار از سمبل‌هایی می‌زدند که تنها توسط تعداد کمی از افراد فرهیخته قابل رمزگشایی بود. اما از طرفی، برخی از آثار هنری ارائه آزادانه‌ای دارند، به گونه‌ای که مخاطب این آثار را همانگونه که می‌خواهند، دریافت و تفسیر می‌کنند. هنرمندان قرن بیستم بیش از هر زمانی درصدد تأثیر گذاشتن بر مخاطب خود بودند. این امر تا حدی ناشی از نوعی نیاز فزاینده به خودنمایی در میان هنرمندان بود. چراکه در این دوران تعداد هنرمندان به یکباره افزایش یافت و آنان در تلاش برای ابراز وجود و تثبیت خود، نیازمند توجه مخاطب بودند. نیمه دوم قرن بیستم شاهد ظهور سبک و شیوه‌های متنوعی از کار هنری بود که همگی به نوعی سعی در ایجاد هراس و تشنج ذهنی در مخاطب

1 Marina Abramovic, 1946.

داشتند. اغلب هنرمندان معاصر برای بیان کردن خود تکنیک‌هایی به روز همچون زبان و تصویر را برمی‌گزینند که از مشاغل دیگری به امانت گرفته شده‌اند. در این صورت هنر نه تنها ویژه افراد نخبه و خاص جامعه نخواهد بود بلکه همگانی شده، در جوار موزه‌ها تولید می‌شود و در بیشتر موارد به آن‌ها راه می‌یابد. هنر امروز طیف وسیعی از انتخاب را عرضه می‌کند که می‌تواند رضایت هر سلیقه‌ای را جلب کند. هنر امروز این توانایی را دارد که مخاطب را وادار کند که از خود درباره معنای هنر و زیبایی‌شناسی سوال نماید. آثار دیگری به‌گونه‌ای ساخته شده‌اند که تماشاگر حتی احساس می‌کند که در اجرای آن نقشی دارد و تا حدی بازیگر آن است. موزه‌های هنر در تثبیت آثار هنرمندان به‌عنوان آثاری ماندگار نقش کلیدی ایفا می‌کنند. موزه‌ها به ثبات هنر و هنرمندان نوگرا کمک شایانی کرده‌اند. جهانی شدن و نقش موزه‌ها در دوران معاصر در تعیین جایگاه هنر و هنرمند تأثیر بسزایی داشته است. در دهه‌های پایانی قرن بیستم که گرایش‌های جدید تبدیل به جریان غالب هنری شدند، هنرمندان از فرهنگ‌ها و ملل مختلف با این گرایش‌ها سر از میادین بین‌المللی درآوردند و پدیده چندفرهنگی^۱ لازمه اصلی جهانی شدن شد. جهانی شدن هنرمندان و قهرمانانه پرچم آزادی و برابری را دست گرفتن و عرصه‌های جهانی را با شعار انسانیت و دنیای بهتر پیمودن وجوه آرمانی نقش هنرمند در سطح جامعه امروز است. در این میان نقش موزه‌ها، گالری‌ها و کیوریتورها را در برجسته کردن برخی هنرمندان و آثار هنری نیز نباید نادیده گرفت. در موارد بسیاری اگر این ذهنیت در بیننده نبود که چون این اثر در موزه قرار دارد پس حتماً دارای ارزش هنری است، معیار دیگری برای تشخیص و تمایز نداشت.

یکی از مهم‌ترین پیامدهای هنر معاصر این است که همه می‌توانند خود را هنرمند بنامند بدون آنکه لزومی داشته باشد تا توسط داوران نکته ستج و دقیق یک آکادمی به‌عنوان یک هنرمند به رسمیت شناخته شوند. یکی از دلایل این امر ورود تکنولوژی به دنیای هنر معاصر می‌باشد. گرچه هنرمندان با بهره‌گیری از تکنولوژی آثار ارزشمند و جاودان بسیاری را خلق نمودند، اما در این دوره افرادی نیز بودند که برای تولید تصاویر مورد نظر خود از رایانه و برنامه‌های دیجیتال کمک گرفتند که اغلب آن‌ها نه تنها هنرمند نبودند بلکه صرفاً آماتورهایی بودند که به کامپیوتر و درکنار آن هنر علاقه داشتند. بنابراین از این جهت نیز تعداد افرادی که خود را در جایگاه هنرمند دانستند افزایش یافت. علاوه بر موارد ذکر شده، سیاست و هنجارهای اجتماعی زمان نیز در آفرینش آثار هنری بی‌تأثیر نبوده است. هنرمندان در هر برهه از زمان آثاری را خلق نموده‌اند که انسانیت را فریاد زده و از فرو رفتن در منجلاط سیاست‌های ضدانسانی سرباز زده است. هنرمندان آزادانه و با جسارت تمام دست به خلق آثاری با مضامین خشن و ناهنجار زده‌اند که از آن روح لطیف هنری که بسیاری از مخاطبان از آثار هنری انتظار دارند به دور بوده است و به همین جهت پذیرش چنین آثار هنری و هنرمندانی از سوی اغلب مخاطبان دشوار بوده است. همین نکته که بسیاری از هنرمندان امروزه از قواعد آکادمیک پیروی نمی‌کنند و آثاری کنش‌گرا، آزاد و پرشور که دارای حرکات تصادفی و پر هرج‌ومرج، این تفکر اشتباه را ایجاد نموده که هرکسی می‌تواند در جایگاه هنرمند قرار گیرد. از منظر میکِل بارچلو^۲ امروزه کمبود نگاه بر نقاشی بیش از سایر عوامل احساس می‌شود. شاید تنها راه نجات هنرمند نگاه باشد نه سخن (دومزون روژ، ۱۳۸۸، ۱۴). اینجا اهمیت تفسیر اثر هنری روشن می‌گردد. بنابراین اگر مخاطب قادر به تمییز دادن هنر از غیر هنر باشد، یافتن جایگاه هنرمند در هنر معاصر ممکن به نظر می‌رسد. درنهایت می‌توان به این نظر ارنست گامبریچ اتکا نمود که بیان داشته است: «چیزی به نام هنر وجود ندارد تنها هنرمندان هستند» (آن و سرسی، ۱۳۹۸: ۱۷).

۵- نتیجه‌گیری

هنر معاصر که در دهه ۶۰ با پشت سر گذاشتن هنر مدرن پا به عرصه گذاشت، از گرایش‌ها و سبک‌های متنوعی پیروی می‌کند که اکثر آن‌ها در نتیجه عوامل سیاسی و اجتماعی سربرآورده‌اند. هنرمندان معاصر برای خلق آثار خود از شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلف و آزادانه‌ای بهره می‌گیرند که برخی دارای زبان تخصصی و برخی با برداشت آزادانه می‌باشند. بنابراین هنر معاصر و صنعت پیرامون آن با فلسفه‌یافی، موزه‌هایی در ابعاد غیرانسانی، زبان تخصصی و دشوار، دادوستد با ارقام نجومی و گسترده قلمروی آنچه هنر خوانده می‌شود، روز به روز برای کسانی که مخاطب هنر می‌باشند، غیرقابل فهم‌تر می‌شود. استفاده از زبان خشن و پیچیده برای بیان برخی از آثار هنری نیز سبب گشته تا مخاطب با بسیاری از آثار هنری آن‌گونه که باید ارتباط برقرار نکند. ورود تکنولوژی به دنیای هنر نیز، جامعه هنری را با تغییرات بسیاری روبه‌رو ساخت و هنرمندان برای خلق بسیاری از آثار خود از تکنیک‌های جدیدی استفاده نمودند که علاوه بر جنبه مثبت این امر، تأثیرات منفی نیز داشته است و آن ورود افراد غیرهنری و آماتور به دنیای هنر بود. همچنین در این میان جهانی شدن هنر و نیز ورود برخی آثار به موزه‌ها و گالری‌های هنری نیز در تبلیغ و توسعه آثار هنری و شناساندن بسیاری از هنرمندان بی‌تأثیر نبوده است. به‌خصوص که بسیاری از بینندگان هنری، آثار هنری را صرف اینکه در یک موزه و یا گالری قرار دارد دارای ارزش و اعتبار می‌دانند و بدان جایگاه ویژه‌ای می‌بخشند. از این رو چنین عواملی سبب گشته تا مخاطبان هنر معاصر دچار اشتباه شده و جایگاه و مهارت هنرمند امروزی را زیر سؤال ببرد. با کمی تأمل در آثار هنری معاصر می‌توان به این نکته رسید که تسلط هنرمند بر ابزاری که مورد استفاده قرار می‌دهد برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر روی مخاطب

1 Multiculturalism.
2 Miquel Barcelo.

الزامی می‌باشد. بسیاری از آثار هنری حتی پس از مرگ مؤلف خود نیز به حیات خود ادامه می‌دهند. بنابراین مهارت استفاده از این ابزار و شیوه‌ها و نحوه چیدمان و انتقال مفاهیم به مخاطب و خلق آثاری که پویا و جاودانه باشد، یکی از فاکتورهای مهم برای هنرمند شمرده شدن می‌باشد. مخاطب با نگاهی عمیق‌تر به آثار هنری می‌تواند آثار هنری را از غیرهنری و هنرمندان را از ناهنرمندان تمییز دهد.

منابع

۱. آدلر، فیلیپ جی، (۱۳۸۴)، «تمدن‌های عالم»، ترجمه محمدحسین آریا، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲. آن، کیونگ و سراسی، جسیکا، (۱۳۹۹)، «چه کسی از هنر معاصر می‌ترسد؟»، ترجمه افرا صفا، تهران: انتشارات نظر.
۳. بکولا، ساندرو، (۱۳۸۷)، «هنر مدرنیسم»، ترجمه روئین پاکباز و هلیا دارابی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۴. پاکباز، روئین، (۱۳۷۴)، «دایره‌المعارف هنر»، تهران: انتشارات نی.
۵. دومزون روژ، ایزابل، (۱۳۸۸)، «هنر معاصر»، ترجمه جمال عربزاده، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
۶. صمدزادگان، بهرنگ، (۱۳۸۷)، «جهانی شدن و جنبش‌های انتقادی در هنرهای تجسمی معاصر بعد از ۱۹۶۰»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۳۶، صص ۱۱۰-۱۱۰.
۷. قره‌باغی، علی‌اصغر، (۱۳۸۳)، «تبارشناسی پست مدرنیسم»، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۸. گامبریج، ارنست، (۱۳۸۵)، «تاریخ هنر»، ترجمه علی رامین، تهران: انتشارات نی.
۹. لوسی اسمیت، ادوارد، (۱۳۸۰)، «مفاهیم رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم»، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: انتشارات نظر.
۱۰. میرصادقی، میمنت، (۱۳۶۸)، «شناخت مکتب‌های ادبی (۲): کلاسی‌سیم»، نشریه چیستا، ش ۱۶، صص ۱۲۱-۱۲۶.
۱۱. میه، کاترین، (۱۳۸۸)، «هنر معاصر تاریخ و جغرافیا»، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: انتشارات نظر.
12. C. Cone. M. (2000). Pierre Restany and Les Nouveaux Realistes. The French Fifties. 98. 50-65.
13. Fineberg, J. (2000). Movements in Art since 1940. New York: Laurence King.
14. Lucie Smith, E. (2004). Art Today. London: Phaidon.
15. URLS:
16. url1: <https://www.riseart.com/article/2704/artwork-in-the-spotlight-andy-warhol-s-campbell-s-soup-cans> (visited on January. 7. 2024).
17. url2: <https://www.nga.gov/calendar/guided-tours/exhibition-tour-philip-guston-now.html> (visited on June. 28. 2024).
18. url3: <https://www.hauserwirth.com/artists/2842-leon-golub/#> (visited on January. 8. 2024).
19. url4: <https://www.artnet.com> (visited on June. 28. 2024).
20. url5: <https://www.thebroad.org/art/jeff-koons/michael-jackson-and-bubbles> (visited on June. 8. 2024).
21. url6: www.gerhard-richter.com (visited on January. 7. 2024).
22. url7: <https://www.artnews.com/feature/joseph-beuys-who-is-he-why-is-he-important-1234580650> (visited on June. 8. 2024).