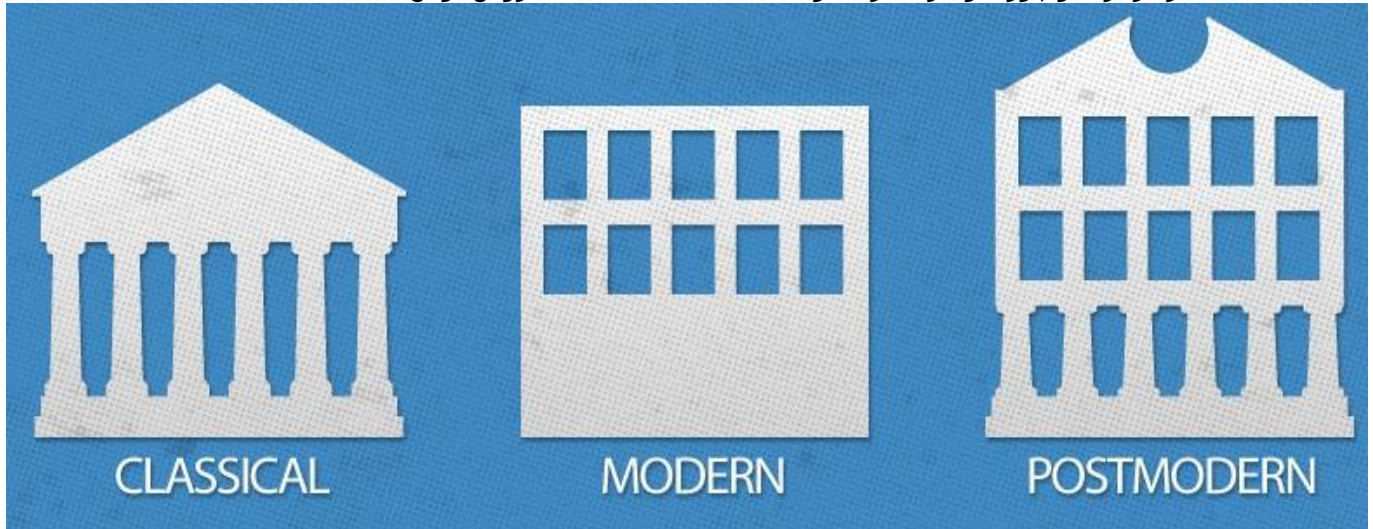


پست مدرنیسم در هنرمفهومی و معماری

1 شهریور 1396

مطالعه "خانه مادر" رابرت ونچوری و اثر "هنرمند واقعی به دنیا کمک میکند" بروس نومن



تحولات رخ داده در هنر و معماری طی دهه‌های پایانی قرن بیستم باعث متزلزل شدن سبک فراگیر و رایج مدرن گردید. به این تحولات که ریشه در تغییراتی بنیادین در تفکر و زندگی اجتماعی و دگرگونی نگرش نسبت به خود و جهان در غرب داشته است پست مدرنیته گفته‌اند. موضوعی که از آن سخن می‌گوییم یک سبک یا شیوه تولید هنری یا رویکرد و نظریه، بخش کوچکی از جهان هنر نیست بلکه سرمشق و پارادایم جدیدی است که از دل تحولات ساختاری جوامع غربی از دهه پنجاه میلادی به این سو برآمده است. از این رو با اتخاذ رویکردی خطی و تاریخی در ابتدا به پارادایم مدرن و معمار مدرنیست میس وان درروه و هنرمند مینیمالیست دونالد جاد و سپس به سراغ نگرش پست مدرن، رابرت ونچوری و بروس نومن می‌رویم.

از آن رو که رویکردهای پست مدرنیستی پیچیده و سخت‌خوان به نظر می‌رسد در این مقاله سعی شده با تطبیق دو حوزه معماری و هنرمفهومی، زمینه‌آشنایی با رویکرد پست مدرنیستی در هنر فراهم شود. بررسی نظریه پست مدرنیستی در دو حوزه مختلف به ما این امتیاز را می‌دهد که علاوه بر طرح‌کردن نوشتاری بین رشته‌ای با تاریخ هنر و زمینه‌های مشترک در دو حوزه نیز آشنا شویم.



ویلا ساوا

پست مدرنیسم بیشتر یک اندیشه و حالت ذهنی است تا یک حادثه تاریخی مشخص و زیبایی‌شناسی که به نفی آرمان‌های مدرنیست‌ها می‌پردازد. مدرن‌ها زیبایی‌شناسی را تحت تأثیر نقد داور کانت بی‌طرفانه و بی‌غرض و عاری از شائبه و علایق روزمره تصور می‌کردند در مقابل آن پست مدرنیسم بازگشت به پیوندهای هنر با قلمرو اجتماعی-سیاسی است و به علت منعکس ساختن ویژگی‌های همین حوزه‌هاست که ما در آن شاهد تکثر و تنوع سبک‌ها و ترکیب‌ها، تمرکززدایی، نسبی‌فرض‌کردن ارزش‌ها و انحلال هویت‌های ثابت هستیم.

نهضت مدرن

رویکرد نهضت مدرن در معماری جدایی هرگونه پیوند سبکی و تاریخی با گذشته و توجه به کارکردگرایی بود، برای معمارانی چون لوکوربوزیه اتومبیل‌ها و هواپیماها الگوی زیبایی‌شناسی جدید بودند. اهداف مدرنیسم تند و افراطی بود از جمله رد هرگونه تزئین و اشارات تاریخی و سبک‌های پیشین در معماری و به کاربردن مصالح مدرن و شیوه‌های علمی و پاسخ‌های عقلانی نسبت به نیازهای معاصر در معماری و شهرسازی این جنبش همزمان در نقاشی به دنبال کاهش و خواهان تجرید و بیان ناب بود. در

سال 1927 ساختمان‌های سفید با خطوط راست سقف‌های صاف و پنجره‌های خطی قاب فلزی به عنوان سبک بین‌الملل به الگوی جنبش معماری مدرن تبدیل شدند، سبک بین‌الملل که سربرآورده از نظریه‌ها، عقاید و سیستم تعلیم و تربیت ویزا باوهاوس به‌عنوان الگوی آموزش بود معمارانی چون لوکوربوزیه، میس وان در روهه و گروپوس 1 را معرفی کرده بود.



میس واندر روهه

این معماران زیر نفوذ زیبایی‌شناسی نقاشی ناب‌گرا و نئوپلاستیسیم تمامی ارجاعات به تاریخ معماری را حذف می‌کردند، بیشتر به حجم و سطح تاکید می‌کردند و از تزئینات پرهیز و به تقلیل و انتزاعی‌کردن معماری می‌پرداختند.

"خانه فارنزورث 2" معمار: "میس وان در روهه 3"

لودویک میس واندر روهه معمار آلمانی (1886-1969) از رهبران جنبش ناب‌گرایی و سبک بین‌الملل در معماری مدرن به شمار می‌آید. وی بعد از گروپوس مدتی مدیریت باوهاوس را بر عهده داشت. وی هرگونه ارجاعات بیرونی را از معماری خود حذف کرد و تا آستانه فرمالیسم پیش رفت. فرم‌هایی که وی طراحی می‌کرد علاوه بر سادگی ارزش پروتوتیپ داشت و برای تولید انبوه صنعتی آماده بود. یک سالن پنجاه هزار نفره که میس طراحی کند همان خانه تک خانوار است که چندین برابر بزرگ شده صرف نظر از کارکردهای متفاوت دو بنا. میس در فاصله سال‌های 1919 تا 1923 چندین پروژه انجام داد که در آنها با جهشی خیره‌کننده در مسیر ساده‌سازی پیش رفت پیشنهادهای او صرفاً انتزاعی و وابسته به شماتیسیم هندسی صرف رایج در آن سال‌ها نبود بلکه با محاسبات دقیق خصوصیات مصالح و سیستم‌های ساختمانی جدید حشویات و زوائد را از متن عناصر سنتی زدود و یک قدم از زیبایی‌شناسی صرف فراتر رفت.

وان در روهه با تجزیه ساختار بناهایش به عناصر تشکیل‌دهنده، آنچه از اصول و عادات معماری از گذشته بر جای مانده بود را حذف کرد و فضای معماری را شسته‌رفته و فارغ از حشو و زوائد، مانند همان بوم خالی کاندینسکی در معرض دید مخاطبان قرار داد، این سطوح هندسی ساده و مصالح ناب در ساختمان‌های وان در روهه مانند فرم‌ها و رنگ‌های خالص تابلوهای کاندینسکی، بازتاب‌های شگفت‌انگیزی داشت.

"خانه فارنزورث" و ویلای "توگندهات" آثار میس وان در روهه و "ویلای ساوا" اثر لوکوربوزیه از بناهای شاخص و معرف معماری مدرن در نیمه اول قرن 20 هستند. آنها علاوه بر ارزش‌های فنی دارای ارزش‌هایی هنری و زیبایی‌شناسی رایج دوران خود بودند. معماران مدرن برای توضیح فرم‌های برگزیده‌شان همیشه به زیبایی‌شناسی متوسل می‌شدند و از مضامین نظری جنبش‌های دیگری مانند نئوپلاستیسیم و پوریسم استفاده می‌کردند.



خانه فارنزورث اثر میس واندر روهه

به گفته میس وان در روهه این خانه چیزی ندارد به جز یک سقف، کف، چهار دیوار شیشه‌ای، هشت تیرچه و یک تراس، ساختمانی تک اتاقی است. این خانه خیلی مهمتر از آن چیزی است که برای آن هزینه شده است، این بنا نمونه کاملی برای هم ساختمان‌های شیشه‌ای است.

امروز کمتر خانه‌ای از میس در تاریخ معماری باقیمانده است چرا که در بیشتر دوره‌های بعدی کار حرفه‌ای وی ساختمان‌های اداری بزرگ و شیشه‌ای مانند سیگرام را ساخت. ساختمان‌های بزرگ و شیشه‌ای و عاری از هرگونه ارجاع تاریخی و زمینه‌گرایی بناهایی که خودشان را از محیط جدا می‌کردند و الگوهای یکسان را برای هر کارکردی استفاده می‌کردند در واقع در این دوره الویت برای معماران، کارکرد است و معماری بین‌الملل معماری کارکردگرای نخبه‌باور است. این خانه دارای پلان آزاد است و به طور معمول اتاقی ندارد و قسمت‌های داخلی آن با دکوراسیون داخلیست که جدا می‌شوند.

دونالد جاد

دونالد جاد از هنرمندان و نظریه‌پردازان مینیمال آرت بود که سعی بر کاهش عناصر هنری و خلق ساختارهای بنیادی و حجم‌های کمینه داشت. جریان ابتدایی مینیمالیست آمریکا را می‌توان در کارهای ریچارد سرا و تونی اسمیت (معماری که شاگرد فرانک لوید رایت بود و بعدها به عالم مجسمه‌سازی آمد) و در ادامه در جمع وسیعی از هنرمندانی چون سول لویوت و دان فلاوین و دونالد جاد پیگیری کرد.



دونالد جاد

آثار "بدون عنوان" که جاد به طور متوالی می‌ساخت عبارت بود از یک نوار عمودی از جعبه‌های گالوانیزه شده که با فاصله‌های منظمی در امتداد هم به طور عمودی به دیوار نصب می‌شدند، در آثار جاد ویژگی‌های نظام‌های آرمانی در روابط ریاضی و منطق را شاهد هستیم اینگونه آثار حاصل بسط ساده‌سازی و فرم بود که در طرز تفکر مدرنیست‌های فرمالیست شکل گرفته بود که در ادامه تحقیق به آن اشاره خواهد شد. این نزدیکی به نقاشی مدرنیستی بیشتر به خاطر منطق ساختاری انتزاعی‌اش بود نه فقط تاکیدش بر سطح بلکه در تبعیت اجزا از کل بود. جاد خود چیزی را هنر مینیمالیستی دانسته که: "بیشتر از اینکه شبیه نقاشی باشد، به مجسمه شباهت دارد، اما به نقاشی نزدیکتر است"

جاد عموماً اشکال و حجم‌های هندسی ریتم‌دار و تکرارشونده‌ای در ابعاد بزرگ از آهن و آلومینیوم و پلکسی گلس و پوشش‌های یکدست رنگ شده بهره گرفته است و آثاری با حداقل عناصر و در ساده‌ترین شکل آفریده که به صورت مجموعه‌هایی از عناصر چیده شده در کنار یکدیگر به صورت ثابت ارائه شده‌اند وی مباحث تکرار ریتم تقارن و توازن را بر مبنای ریاضی‌وار در آثارش به کار می‌برد پس منطقی به نظر می‌رسد که از سنگ و الوار تراشیده استفاده نکرده و به دنبال مواد اولیه متفاوتی برای ارائه مقاصد هنری‌اش بوده است.

در جدول شماره یک به شباهت‌های این دو حوزه در این برهه از تاریخ پرداخته‌ایم.



پست مدرنیسم

پست مدرنیسم اصطلاحی است برای توصیف گرایش‌های پس از دهه 1960 در عرصه‌های معماری، هنر، ادبیات و فلسفه. مفهوم پست مدرن ابتدا در مباحث ادبی آمریکا طرح شد. بعدها چارلز جنکس آن را در مورد معماری به‌خصوص برای آثار رابرت ونچوری به کار برد. وجود آرا و نظریات متفاوت که به طور مدام مباحثی به آنها اضافه یا از آنها کاسته می‌شود از دلایل نبود تعریف مدون و یکسان برای پست مدرنیسم است. پست مدرنیسم از سویی ایدئولوژی مدرنیسم را رد می‌کند و خواستار نوآوری در گرایش‌ها و جنبش‌های هنری و مباحث نظریست از سوی دیگر برخلاف مدرنیسم بازگشت به تاریخ و سنت را پسندیده می‌داند. از همین رو در دهه‌های اخیر پست مدرنیسم در غرب به عنوان نظریه و فلسفه حاکم بر هنر مطرح بوده است. در عرصه هنر بصری شاید نتوان از سبک یا سبک‌های پست مدرن به طور دقیق یاد کرد. بیشتر نوعی حساسیت به صورت واکنشی در برابر خصلت انتزاعی مینیمالیسم است که با گرایش‌های نظری پست مدرنیسم همسو است. هنر پست مدرن در ضدیت با هنر مدرنیسم همواره مشوق بازگشت به زمینه‌گرایی و هنرهای بومی و قبیله‌ای و هنر عوام بوده است. پست مدرنیست‌ها تمام واقعیت‌های دریافت شده توسط بشر را وابسته به زمان و مکان این دریافت‌ها می‌داند و بسیاری از این واقعیت‌ها را وانمودهایی (بوداری) در عصر تکنولوژی به حساب می‌آورند که شاید تاکنون اتفاق نیفتاده باشد.

همینطور هر امر مطلق و محکمی (فرا روایت‌هایی مثل مارکسیم و...) را از پایه نفی می‌کنند و برای هیچ امری قاعده‌ای را نمی‌پذیرند. آنها با دوگانگی و ابهام، التقاط سبک‌گرایانه و اضافه‌شدن تزینات نئوکلاسیک به مقیاس‌ها و معیارهای مدرنیستی سعی در انتقاد به نخبه‌گرایی مدرنیستی دارند.

خانه مادر رابرت ونچوری

معماری پست مدرن را باید در سایه شکست عظیم مدرنیسم به ویژه سبک بین‌الملل در معماری جستجو کرد. در دهه شصت میلادی بود که پست مدرنیسم به‌عنوان سبک در معماری توسط یکی از شاگردان لویی کان به نام رابرت ونچوری آغاز شد.

رابرت ونچوری معمار پست مدرن آمریکایی متولد 1925 است که در دهه شصت میلادی موضوع پست مدرن در معماری را به عنوان واکنشی انتقادی به اندیشه نخبه‌گرایی مدرنیسم مطرح کرد و کارگردگرایی، بی‌عاطفگی، بی‌روحی و خشکی را به‌عنوان شاخصه‌هایی مدرنیستی پرسش برانگیز دانست. ونچوری از 1947 تا 1950 در دانشگاه پرینستون تحصیل کرد و تا 1958 با لویی کان همکاری داشت. لویی کان را در معماری حلقه حد فاصل مدرنیسم و پست مدرنیسم می‌دانند کان در عمل معماری مدرن را در هم شکست و ثابت کرد که از مسیرهای دیگر هم می‌شود به نتایج رفیع و متعالی رسید. آثار لویی کان مجالی را فراهم آورد برای بازنگری در گذشته با نگاهی جدید و فارغ از محدودیت‌های بحث‌های کهنه و نو. از نظر ونچوری معماری تنها تکنیک نیست و ساختمان‌ها نمی‌توانند همه دارای یک فرم باشند، ونچوری سبک بین‌الملل را مردود می‌داند و معتقد است که هر بنایی بر اساس زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی آن باید طراحی شوند نه مانند خودروهایی که از خط تولید خارج می‌شوند.



خانه مادر وانچوری

خانۀ مادر اولین ساختمان پست مدرن در معماری و نماد آن است. آن خانه را رابرت وانچوری در 1962 برای مادر خود طراحی کرد. وانچوری در طرح خود از نمادهایی مثل بام شیب‌دار، پنجره، قوس، سردر ورودی و لولای دودکش استفاده کرد که در آمریکا، از نمادها و نشانه‌های یک خانه شمرده می‌شوند. هر شخصی در غرب، در نگاه اول این ساختمان را به‌عنوان یک خانۀ مسکونی تشخیص می‌دهد. طراحی غیرمتقارن و پیچیده در این بنا آن را در مقابل تناسب‌های ناب موجود در مدرنیسم قرار می‌دهد. عناصری مثل سنتوری شکسته قوس گرد و آرایش غیرمتقارن پنجره‌ها بام شیب‌دار و سر در ورودی و لوله دودکش هم کاربردی و هم تزئینی، هم متقارن و هم بدون تقارن هستند.

در پست مدرنیسم دیگر ساختمان‌ها نمی‌توانند دارای یک فرم و فلسفه باشند و ماشین‌هایی نیستند که تنها شامل مسائل تکنولوژیک باشند. خصوصیات فرهنگی و اجتماعی، تاریخی، خصوصیات شهری، خیابان، میدان، کوچه، شرایط اقلیمی، سرما، گرما، صحرا و جنگل و نحوه زندگی روزمره، همه در نوع ساخت یک ساختمان در نظر گرفته خواهند شد.



پلان این خانه طوری طراحی شده است که دسترسی به فضاهای درون خانه و همچنین پیرامون آن با حرکتی دایره‌وار امکان‌پذیر است. اینجا برخلاف خانه فارنزورث همه چیز شفاف و مستقیم و کاربردی نیست. تصویر 6 دی‌گرام حرکتی ورودی ساختمان، دسترسی درون ساختمان و حرکت پیرامون ساختمان را نشان می‌دهد. این فرم منحنی همین‌طور در تزئینات خانه نیز استفاده شده‌اند. پلان این بنا در عین تقارن، نامتقارن است. در خانۀ مادر رابرت وانچوری "خانه خانه است" و پیچیدگی‌ها و ویژگی‌های خاص خود خانه را دارد برخلاف و در مقابل نگاه مدرنیست‌ها در این بنا تزئینات امری زیاده و قابل حذف نیست بلکه عناصر تزئینی حتی بر عناصر کارکردی ارجحیت دارند به طوری که عرض پله‌های منتهی به طبقه اول برای دودکش شومینه کم می‌شود. در نهایت بر خلاف خانه فارنزورث که لذت وحدت را از طریق حذف عناصر مختلف و خطوط مستقیم و انتزاع به دست آورده بود تناقضات و پیچیدگی‌های این خانه است که به آن نوعی از وحدت را بخشیده‌اند.



منطقه بندی پلان

خانۀ مادر وانچوری بر عکس خانه فارنزورث که پلانی آزاد و یکدست داشت، دارای پلانی تعریف شده است. سمت راست فضای نیمه خصوصی آشپزخانه، پذیرایی، ناهارخوری و در سمت چپ فضاهای خصوصی اتاق خواب و حمام طراحی شده است. در تزئینات این بنا از خطوط مورب به کرات شکل عنصری تزئینی استفاده شده است. در تصویر شماره هشت خطوط مورب و پیچیدگی داخلی ساختمان و در تصویر شماره نه خطوط مورب در نمای ساختمان نشان داده شده‌اند.

وانچوری در طراحی این خانه به اولویت اصلی را به کارکردگرایی نداده است بلکه فرهنگ و جامعه و تعلقات خاطر انسان است که بن‌مایۀ اصلی طراحی این خانه است.

هنر مفهومی

هنر مفهومی قالب و نظریه‌ای در هنر است که از اواخر 1960 و پس از مینیمالیسم و در واکنش به آن مطرح شد. در هنر مفهومی، مفهوم اهمیت دارد و نه چگونگی ارائه آن. فکر هنرمند است که مهم و تاثیرگذار است در نتیجه استفاده از قالب‌های متداول هنری در هنر مفهومی امری غیرضروری است. هنرمندان مفهومی انگاره‌ها و اطلاعات مورد نظرشان را به مدد مواد گوناگون و حتی ناهمخوان مثل مقاله، عکس، سند، نمودار، نقشه، فیلم یا ویدیو و حتی زبان گفتار به مخاطبان انتقال می‌دهند.

دهۀ شصت میلادی که خواستگاه هنر مفهومی است بسیار فراتر از تاریخ هنر بحث برانگیز است. ریشه‌های آن را می‌توان در اولین "حاضر آمادۀ" دوشان 1917 مشاهده کرد که تلاشی برای امکان صحبت به زبانی غیر از زبان رایج هنر بود و در آن توجه به فرم کم و به آنچه گفته می‌شد توجه می‌شد. هنر مفهومی را شاید بتوان تلاشی برای احیا و شدیدتر کردن حاضر آماده‌های دوشان به حساب آورد.



هنر مفهومی، کیفیت بصری که شاخصۀ هنر مدرن و مشخصاً مینیمالیست‌ها بود را رد کرد و به جای آن خواندن را مطرح کرد. در

هنر مفهومی خواندن است که رودرروی دیدن قرار می‌گیرد. بنابراین بخش عظیمی از هنر مفهومی زبان‌محور دهه 60 و اوایل 70 هدفش ایجاد هنر از راه‌های زبانی بود، رویکردی پست مدرن که از تمام ظرفیت‌های مدرنیسم در هنر استفاده کرده و البته به آن واکنش هم نشان داد به‌طورخاص هنرمفهومی از آزادی‌هایی که مینیمالیست‌ها در حوزه فرم به دست آورده بودند استفاده کردند و در عین حال مفهوم و محتوایی مردمی‌تر و عامه‌پسندتر را نیز به کار گرفتند.

برای شناختن این نسل از هنرمندان (هنرمندان مفهومی) و تحولی که در عرصه هنر و تفکر نظری درباره هنر پدیدآوردند باید به پدیده‌ایی رجوع کرد که آنها در مقابل آن موضع می‌گرفتند و به آن واکنش می‌دادند. صحنه اصلی این تحولات در حوزه هنرهای تجسمی گذر از مدرنیسم به پست مدرنیسم نیویورک بود و نماد مدرنیسم در نیویورک، منتقد نام‌آور آمریکایی کلمنت گرینبرگ بود. فرمالیسم گرینبرگ هم‌سنگ و هم‌تراز مدرنیسم اروپایی بود. فرمالیسم گرینبرگ محتوای اجتماعی و سیاسی را بی‌ربط می‌دانست و آن را به‌عنوان چیزی که ناب‌بودن را آلوده می‌کند معرفی می‌کرد. فرمالیسم گرینبرگ به‌طورکلی محتوا و به‌طورخاص محتوای سیاسی را انکار می‌کرد و هنرمندان را در موقعیتی همسو با سانسور سیاسی در دوران مک کارتیسم و جنگ سرد قرار می‌داد. برای هنرمندان پست‌مینیمال و مفهومی چهره گرینبرگ تجسم تمام ویژگی‌های مذموم در هنر و به‌طورکلی فرهنگ نسل قبل بود. ویژگی‌هایی که تا آن زمان به عنوان مدرنیسم شناخته شده بودند.

نخه‌گرایی، نگاه سلسله‌مراتبی و نفی دیگری جنسیتی، طبقاتی، استعماری و محافظه‌کاری سیاسی و تاکید بر خود آیینی یا جدایی هنر از حوزه‌های اجتماعی و مهمتر از همه زیبایی‌شناسی و مفهوم قضاوت زیبایی‌شناسی که در مدرنیسم رایج بود منجر به اثر هنری نابی می‌شد که فاقد هرگونه محتوا بود و به این صورت بود که هنرمند قادر نبود موضعی انتقادی بگیرد. تنها موضوعی که هنرمند می‌توانست در این شرایط اتخاذ کند دست و پنجه نرم‌کردن و درگیری با ویژگی‌های فرمی و مادی رسانه هنری خود در سکوتی بی‌کلام بود. البته که این فروکاستن محتوا که به صورت ابزاری ایدئولوژیک و سیاسی در آمریکا مطرح بوده در تاریخ هنر به‌طور مداوم و در آثار هنرمندانی نظیر پیکاسو و جاکومتی و دکونینگ هم دیده می‌شد، اما رویکردی سیاسی و ایدئولوژیک نداشتند.

از تغییرات عمیق فرهنگی و اقتصادی در آمریکا، روی کار آمدن نسلی از هنرمندان آمریکایی در طول دهه 1960 به‌عنوان اولین هنرمندان آمریکایی یا تحصیلات اکادمیک بود. همزمان آموزش هنر و شبکه موسسات مربوط (گالری‌ها، موزه‌ها، مجلات، دلالان) رشد سرسام‌آوری پیدا کردند این توسعه در کنار شکل تازه‌ای از حرکت‌های رادیکال اجتماعی و سیاسی در طبقات مرفه به راه افتاده بود. البته ورود نظریه‌های فردینان دوسوسور و نشانه‌شناسی در طول دهه 1960 به دنیای هنر و باور این مطلب که حتی کیفیت دیداری ناب که تا این حد در نقاشی انتزاعی از جانب مدرنیست‌ها مهم شمرده می‌شد در واقع نتیجه یک گفتار انتقادی پیچیده درباره تجربه بوده است و نه کیفیت بی‌واسطه خود تجربه بسیار تاثیرگذار بود. در این دوره استودیو هنرمند بار دیگر تبدیل به اتاق مطالعه می‌شود و زیبایی‌شناسی رایج مدرنیست‌ها تبدیل به نشانه‌های محافظه‌کاری و از مدافدگی و امری غیرضروری تلقی می‌شد.

میراث هنرمفهومی گشایش فضای دموکراتیکی بوده است که در آن تمام قراردادهای پایبند به تمایز میان هنر عوام و خواص کنار گذاشته شد، البته این تجارب که امروز تحت عنوان هنرمفهومی به آنها ارجاع داده می‌شوند در زمان خودآزادی بی‌قید محسوب می‌شدند و مدتی طول کشید تا این خصوصیات برای مردم جا بیافتد.

بروس نومن 4

نومان از متنقدترین هنرمندان آمریکایی دهه‌های 70 و 80 است که کشمکش بین موضوع و ضد موضوع جوهره اصلی و عمده کارهای اوست. شاخص‌ترین آثار این هنرمند قطعات نئون به صورت‌های متنوع است که از همبستگی و پیوند انگیزه‌های هنر مفهومی با گرایش‌های پاپ پدیدار می‌شود.



" هنرمند واقعی با آشکار ساختن حقایق مرموز به جهان کمک میکند " اثر بروس نومن

استفاده از لامپ‌های نئون در کنار هنرمفهومی و زبان، فضایی پویا و پر جنب و جوش مشابه با نئون‌های تبلیغاتی و تجاری را در آثار بروس نومن پدید آورده که همزمان هم از فرم مینیمالیستی و هم از محتوای (بی‌محتوایی آن) فاصله گرفته است. محتوای انتقادی را مطرح کرده مبنی بر اینکه هنرمند وظایفی و مسئولیت‌هایی در قبال مردم دارد و برعکس جدایی مینیمالیست‌ها از زمینه‌های اجتماعی واکنش نشان داده است. فرم‌هایی منحنی و دایره‌وار را با زیبایی‌شناسی کوچکی و خیابان و لامپ‌های نئون همراه کرده تا در مقابل فرم ناب و خطوط صاف و مستقیم مینیمالیستی قرار گرفته باشد

آثار نئون او از تکنیکی بهره می‌جوید که معمولاً در تبلیغات تجاری مورد استفاده قرار می‌گیرد و تلاش دارد تا مسئله‌ایی جهانی را که از چهارچوب‌های زیبایی‌شناسی فراتر می‌رود مطرح سازد. جنبه دیگر آثار نومان استفاده وسیع او از ابزارهای متنوع و

گوناگون است. برخلاف جاد و حتی وار هول کارهای نومان به هیچ وجه هویت شکلی روشن و ساختار قابل شناسایی محرز ندارد هر اثر قطعه‌ای منحصر به فرد است و تمامیت مستقل خود را دارا است.



آنچه این آثار عرضه می‌دارند طرد قهرآمیز هم [حرکت‌های هنری پیشین نیست بلکه واکنشی به وجه گستاخ هنر مینیمالیسم و مدرنیسم است. این ویژگی‌ها را در کنار ویژگی‌های خان] مادر رابرت ونچوری در جدول شماره 2 که در ادامه می‌آید تطبیق داده‌ایم. در این اثر در مقابل کارهای بدون عنوان دونالد جاد که خود را خالی از مفهوم می‌کردند به‌طور مشخصی با ارائه [جمله] " هنرمند واقعی با آشکار ساختن حقایق مرموز به جهان کمک می‌کند" موضعی انتقادی در مقابل مینیمالیسم و مدرنیسم اتخاذ کرده است.

در اینجا مانند خانه مادر ونچوری هنرمند در کنار مردم و با استفاده از زمینه‌های رایج اجتماعی و فرهنگی مردم با مخاطبان اثر وارد نوعی گفتگو و تعامل شده است. در فرم از لامپ‌های نئون رایج استفاده شده که نزدیکی هنر و زمینه‌های اجتماعی را نشان می‌دهد. همچنین از فرم‌های منحنی و دایره‌وار برخلاف خطوط راست و مستقیم آثار بدون عنوان دونالد جاد استفاده شده است.

این اثر مانند خانه مادر ونچوری از نوعی زیبایی‌شناسی عامه‌پسند و آشنا، متکثر و دایره‌وار که قابلیت برقراری گفتگو با مخاطب عام را دارد استفاده کرده است که در مقابل زیبایی‌شناسی مدرنیستی قرار می‌گیرد. جدول شماره 2 به تطبیق این رویارویی مدرنیسم و پست مدرنیسم در دو حوزه [معماری و هنرمفهومی می‌پردازد.

در نهایت می‌توان نتیجه گرفت پست مدرنیسم توانایی آن را داشته که به نوآوری‌ها و ابداعاتی برای مقابله با مدرنیسم دست پیدا کند. در نظر هنرمندان پست مدرن، مدرنیسم و باور به آن دیگر نمی‌تواند جایگاه و کارکرد پیشین را داشته باشد و در مقام مجموعه‌ای از ارزش‌هایی نقش ایفا کند که بدون هرگونه ربط روشن و با معنا با زندگی واقعی، فقط در درون موزه‌ها و گالری‌ها مورد پرستش قرار بگیرد. همچنین معماری و شهرسازی مدرنیستی نیز به دنبال نخبه‌گرایی مدرن به تجاری ناموفق و دور از جامعه و نیازهای حقیقی مردم رسیده بودند. از اینرو در هر دو حوزه واکنشی مشابه را شاهد بودیم. شاخصه‌هایی مثل کثرت‌گرا و چند فرهنگی و از نظر هنری، ضد زیبایی‌شناسی مدرنیستی و ضد تفکیک هنر از زندگی، از نظر سیاسی رادیکال و از نظر تئوری بینارشته‌ای و نظریه‌محور در هنرهای مختلف به‌عنوان شاخصه‌های پست مدرنیستی مطرح شدند. این شاخصه‌ها در نهایت به محتوا و فرمی مشابه دست پیدا می‌کنند که قابل خوانش و ما بین حوزه‌های مختلف هنری دارای زبان مشترکی هستند. پست مدرنیسم از لحاظ محتوا سعی در نزدیک شدن به زندگی روزمره و نیازهای مردم و از لحاظ فرم به دنبال آزادی در فرم در مقابله با خطوط صاف و مستقیم مدرنیستی به خطوط منحنی روی آورد. این شاخصه‌ها را می‌توان در هنرهای دیگر پست مدرنیستی نیز دنبال کرد و قابلیت تعمیم را دارند.

منابع

- پاکباز، رویین (1395). دایره المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر
- لوسی اسمیت، ادوارد (1389). آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، تهران، چاپ و نشر نظر
- کارتر، پیتر (1386). میس ون در روهه، تهران، نشر خاک
- بنه ولو، لئوناردو (1389). تاریخ معماری مدرن، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
- قبادیان، وحید (1389). مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی
- لبلنک، سیدنی (1384). معماری قرن بیستم آمریکا، اصفهان، موسسه انتشارات همام
- رودریگس، کریس (1392). راهنمای مصور آشنایی با مدرنیسم، تهران، چاپ و نشر نظر
- آزرین، پیتر (1395). گونه‌گونی‌های هنر مفهومی، نشریه حرفه هنرمند، ش(61)
- ایدرین، پایپر (1395). منطق مدرنیسم، نشریه حرفه هنرمند، ش(61)

WALTER GROPIUS -1

FARNSWORTH HOUSE -2

MIES VAN DER ROHE -3

RIBRUCE NAUMAN-4