

آزمون فرم؛ به بهانه‌ی نمایش آثار تونی کرگ در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران

نوشته‌ی علی گلستانه

«شاید فقط گذاشتن یک «پست» جلوی مدرنیسم کافی نباشد؛ اما آیا باید مخالف این باشم که مدرنیته در سی یا چهل سال گذشته

تغییر شکل داده است - تغییر شکل تا مرز تبدیل شدن به چیزی دیگر؟» (تی. جی. کلارک)

در طی چندین دهه، بسیاری از متن‌های مثبتی که با هدف صورتبندی هنر معاصر نوشته می‌شوند، با اشتیاقی مهارنشدنی و به‌طورمتناوب در کار نقطه‌گذاری دوره‌ها و اعلام پایان الگوی پیشین و ورود به مرحله‌های تازه‌اند؛ به‌طوری‌که اگر اختیار خود را به نویسندگان این متن‌ها بسپاریم باید تصور کنیم که هر ده سال یک‌بار (و چه بسا با هر کارنمای هنری تازه‌ای) به وادی جدیدی از هنر نقل مکان کرده‌ایم. اما منطق درونی کلان‌روایت هنر امروز (که زیرکانه آن را تحت کلیدواژه‌ی «تکثر در الگوها» معرفی می‌کنند) به‌شکل اعجاب‌آوری همان است که در چند دهه‌ی اخیر بوده: ^۱ چفت‌وپیست کردن ابژه‌هایی ناهمگون برای نمایش مفهوم، یا به‌قول کلارک «به قالب تصویر درآوردن باورها». ^۲ البته این ثبات و

۱. آنتون ویتوکل (از نویسندگان ای‌فلاکس) تجربه‌ی خود از این تکراری‌بودن درعین نوبودن را این‌گونه بیان می‌کند: «الان چند سالی است که وقتی در حراجی‌ها یا بی‌ینال‌ها قدم می‌زنم حالت خاصی از دژاوو را تجربه می‌کنم، احساسی که بسیاری آن را این‌طور بیان کرده‌اند: خیلی از این کارها را که ظاهراً برچسب جدیدبودن خورده‌اند پیش‌تر دیده بودیم.»

همسانی در منطق دستورزبانی یا استراتژیک به خودی خود ناپسند نیست. چه، هنر نمی‌تواند محتوایی یکسر مستقل از منطق کلان اقتصاد سیاسی حاکم بر زمانه‌ی خود داشته باشد، آن هم هنر از قرار به شدت سیاسی معاصر. همه‌ی دعوا بر سر رویکرد انتقادی یا غیرانتقادی هنر در برابر این شرایط و نظام باور مسلط است. اگر میل کمابیش جنون‌آمیز هنر معاصر به ارائه‌ی ابژه‌های «نو» (و البته نگاه کمابیش تکفیرآمیز مخاطبان به هنر «تکراری») را در کنار ثبات دستورزبانی یا استراتژیک این هنر بگذاریم، توازی و مشابهت شگفت‌انگیزی میان آن با منطق تولید کالایی دنیای امروز خواهیم یافت: منطق و مناسبات تولید که در واقع محتوای پنهان کالاهاست به شکل سفت‌وسختی ثابت می‌ماند، اما ظواهر و نمود کالاهای دائماً خبر از تغییر و تازگی می‌دهند. آیا به این اعتبار می‌توان گفت که الگوی استراتژیک هنر پست‌مدرن با منطق تولید کالایی سرمایه‌داری متأخر و ایدئولوژی ملازم با آن چندان هم ناهمسو نیست؟ البته که چنین فرضی مجاز است.

خوشبختانه همیشه (و بیش از همیشه امروز، به لطف «تکثرگرایی دمکراتیک هنر معاصر») آثاری هستند که اقتدار ساختگی الگوهای کلان‌هنری را بی‌معنا کنند، بیش از همه با نفی تصورات متداول از مفهوم «نو» یا «معاصر» بودن که بنا بر فرض ما بیش از هر چیز پوششی ایدئولوژیک‌اند بر همگونی و محافظه‌کاری ژرف هنر امروز. اگر هنرمندی باور کند که منطق وضعیت زیست امروز با آنچه در صد سال پیش می‌گذشته تفاوت بنیادینی ندارد (به عبارت دیگر، جوهره‌ی سرمایه‌داری همان است که صد سال پیش بود و رحیم‌تر یا خشن‌تر نشده، هرچند گسترش همه‌جانبه‌اش آن را دستخوش تغییرات ساختاری حائزاهمیتی کرده است) خود را مجاز خواهد دانست که پیشنهادهای مبنی بر نوکردن بی‌وقفه‌ی الگوی هنری

۲. می‌توان ویژگی‌های فرعی دیگری را هم بر این اصل اساسی استراتژیک افزود، ویژگی‌هایی همچون پراکندگی و عدم تمرکز حسی، پیوند با زبان تبلیغات، کدگذاری کلمات در قالب نمادها، سرمایه‌ی فرمال (این آخری به تعبیر بوریس گرویس) و... که هر کدام دلالت‌های ایدئولوژیک خود را دارند. اما چنین بحثی تا حدی از موضوع نوشتار حاضر فراتر می‌رود. هرچند از سوی دیگر این نوشتار کوششی است برای پیش‌کشیدن پاره‌ای از این مسائل به‌بهانه‌ی بحث درباره‌ی هنرمندی که تا حد زیادی «مدرن» تلقی می‌شود.

را رد کند و منطقی را پیش بگیرد که در زمان خود پیکاری همه‌جانبه با وضعیت زیست خود بود: هنر مدرنیسم، این «مخالف رسمی مدرنیته». به این اعتبار، اگر آنچه امروز با آن مواجه‌ایم مدرنیته‌ای باشد که ضمن گسترش و تکامل فنی، از نظر کیفی تغییر کرده و به مراتب پیچیده‌تر از صد سال پیش شده است، می‌توان تصور کرد که استراتژی هنر مدرنیستی همچنان الگوی مناسبی است که با آن می‌توان به مصاف تصورات صلب و تثبیت‌شده‌ی دوران حاضر رفت، بی‌آنکه در جشنواره‌ی هنر نو غرق شد. البته این بازگشت نیست، تداوم است. در واقع در جریان هنر مدرنیستی هیچ گسست خاصی اتفاق نیفتاده و هیچ‌وقت هم این هنر روانه‌ی گورستان نشده است: از همان دهه‌ی ۱۹۷۰ که موزه‌ها و بنگاه‌های تجاری آماده می‌شدند تا جرعه‌های هنر سرکش و مستقل کانسپچوال را همچون هنر مدرنیستی در آتش بازار بسوزانند، بسیاری از هنرمندان نسل پس از جنگ، همچنان با تکیه بر رسانه‌های سنتی (نقاشی و مجسمه‌سازی) و با تأکید بر مسائل عمده‌ی هنر مدرنیسم (فرم، ترکیب‌بندی، کنش، و ماده) آثاری آفریدند که بیانگر حساسیت‌های زمانه‌شان بود، حساسیت‌هایی که برخلاف نظر دشمنان قسم‌خورده‌ی مدرنیسم فقط در قلمرو جسارت‌های هنرمندانه‌ی مفهوم‌گرایان نبود.^۳ بی‌شک، این تداوم گرایش مدرنیستی عمدتاً با بازاندیشی بر برخی محورهای هنر مدرنیسم همراه بود که به دگرگونی‌هایی کیفی (بعضاً توجه دوباره به پیکر‌نمایی و روایت‌گری) انجامید.

۳. ورود به این مبحث خارج از موضوع نوشتار حاضر است. اما در این مقاله کوشیده‌ام مشتی نمونه‌ی خروار از این نظریه‌پردازی‌ها را بررسی کنم: «یادداشتی بر مجموعه‌ی درونمایه‌های هنر معاصر»، فصلنامه‌ی نقد کتاب هنر، ش ۱۱، پاییز ۱۳۹۵.

این کشمکش‌ها و چندشاخه‌شدن‌های جریان‌های هنری برآمده از دل مدرنیسم را از جمله می‌توان در مجسمه‌سازی دهه‌های اخیر انگلستان به‌وضوح مشاهده کرد.^۴ آنتونی کارو، که نفوذ معناداری بر مجسمه‌سازان نسل پس از خود داشت، در ابتدا دستیار هنری مور بود و از این طریق به‌شکلی بی‌واسطه با پیکر‌نمایی انتزاعی به‌روش مدرنیستی آشنا شد. در سفر به آمریکا و تحت‌تأثیر دیوید اسمیث پیکر‌نمایی را از مجسمه‌های خود حذف کرد و رویکردی یکسر انتزاعی را برگزید. او جنبه‌ی «انتخابی» حذف و اضافه‌ی حجم‌ها را (که تا آن زمان عمدتاً در ساختاری عمودی نظام می‌یافت) به انتخاب و جفت‌وجور کردن تکه‌پاره‌های ضایعات فلزی در نظمی افقی احاله کرد و بدین طریق مسیر ورود مواد و مصالحی جدید را به مجسمه‌سازی گشود. هنرمندان بعدی این رویکرد را دنبال کردند و به‌زودی گستره‌ای چشمگیر از مواد تازه (عمدتاً ضایعات و زباله‌های صنعتی و شهری) را به آثار خود راه دادند.^۵ این تحول از یک سو در خدمت امتداد تجربه‌های هنر انتزاعی به کار گرفته شد و از سوی دیگر با گرایش‌های ضد‌مدرنیستی در هنر انگلستان همراه شد. برخی همچون پائولو تسی این زباله‌ها را به‌سطح آثاری پرزرق‌وبرق و «فاخر» ارتقاء دادند و برخی دیگر همچون تونی کرگ از آن‌ها برای طعنه‌زدن به کیفیت زندگی پراضطراب شهری و مصرفی و ساختن مرثیه‌های طنزآمیز درباره‌ی آن بهره گرفتند. اما کرگ این روش تولید هنری را بیش از ده سال ادامه نداد و از نیمه‌های دهه‌ی ۱۹۸۰ تصمیم گرفت که به الگوی هنر مدرنیستی بازگردد.

۴. برای مطالعه‌ای اجمالی در این موضوع نگاه کنید به: هلیا دارابی، «مقدمه‌ای بر مجسمه‌سازی معاصر انگلستان» (دو بخش)، دوهفته‌نامه‌ی تندیس، ش ۲۱ و ۲۲، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۳؛ مری دزبهموند، «رویکردهای نوین در مجسمه‌سازی جهان» (به‌انضمام گفت‌وگوی دموستنس داویداس با تونی کرگ)، ترجمه‌ی علی عامری مهابادی، فصلنامه‌ی زیباشناخت، ش ۱۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۳. در نوشتار حاضر، عمده‌ی اطلاعات مربوط به رویکردهای مجسمه‌سازی جدید بریتانیایی برگرفته از این دو مقاله و نیز *دائرةالمعارف هنر* (روبین پاکباز، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۵) است.

۵. نمونه‌ی فرانسوی این رویکرد را می‌توان در آثار آرمان فرناندز سراغ گرفت.



تونی کرگ، «ماه زمینی»، سنگ و چوب، ۱۰۰در۱۲۰در۱۳۰ سانتی متر، دهه‌ی ۱۹۸۰.

کارنمای مروریِ تونی کرگ در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران («ریشه‌ها و سنگ‌ها»، پاییز ۱۳۹۶)، با نمونه‌هایی از آثار دوره‌ی نخست در گالری‌های شماره‌ی یک و دو آغاز می‌شود. دیوار سمت راست گالری، تماماً پوشیده است از خرده‌ریزهای پلاستیکی (از قوطی‌های خالی مواد شوینده گرفته تا بشقاب‌ها و اسباب‌بازی‌های شکسته و فرسوده) که طرح مبهمی از ردیف پیکره‌های زنان و مردان و کودکان را شکل می‌دهد. این «نقش‌برجسته» که «جمعیت» نام دارد (۱۹۸۴) بیان تحت‌لفظی و البته طنزآمیزی است از ایده‌ی اضمحلال نژاد انسانی در زیر انبوه ضایعات بازیافت‌نشده. علی‌رغم رنگ‌های زنده، برخلاف هنر پاپ هیچ رویکرد ستایش‌آمیزی در به‌کارگیری مستقیم این اشیاء مصرفی (و البته حالا دیگر مصرف‌نشده) دیده نمی‌شود.^۶ با این حال منطق کار همچون اغلب آثار هنریِ ضدمدرن بسیار سراسر است و حتی ساده‌انگارانه است: یک باور به تصویر کشیده شده است. در گالری دوم شکل دیگری از برخورد کرگ با خرت‌وپرت‌های یافته به چشم می‌خورد: «ماه زمینی» (بدون تاریخ، احتمالاً مربوط به میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۸۰) نقش‌برجسته‌ای است مهیب که خانه‌ای چوبی را بر لبه‌ی پرتگاهی سنگی نشان می‌دهد. تکه‌چوبی بزرگ شبیه به هلال ماه در مرکز ثقل سنگ‌هایی قرار گرفته است که به‌شکلی لغزان و نامطمئن موقتاً به هم گیر کرده‌اند. این اثر نیز همچون کار پیشین گرایش آشکار هنرمند به بهره‌گیری از ابژه‌های نتراشیده و زمخت را نشان می‌دهد: مواد و ضایعات به‌کاررفته در اثر باید سابقه و تاریخ‌شان را با خود همراه داشته باشند.

۶. در همان ابتدا، بر دیوار سمت چپ گالری شماره‌ی یک، کار چاپی عظیمی نصب شده که از قرار معلوم بیانیه‌ی روز هنرمند و کنایه‌ی نیشدار او به هنر پاپ و مثال‌زدنی‌ترین هنرمند آن یعنی وار هول است: «سرهای سیب‌زمینی» (۱۹۷۰) که ردیف‌های منظم کله‌هایی کاریکاتورگونه و کمابیش شبیه‌به‌هم را نشان می‌دهد.



تونی کرگ، «غرق در افکار»، برنز، ۶۰در ۱۰۰در ۲۵۰ سانتی‌متر، ۲۰۰۵.

از حدود ۱۹۸۶ تا به امروز، کرگ به اسلوب‌های سنتی‌تر مجسمه‌سازی بازگشته و تراشکاری چوب و ریخته‌گری فلزات و قالب‌گیری شیشه را برای تولید آثار تازه‌اش برگزیده است. تقریباً همه‌ی آثار این دوره که می‌توان گزیده‌ای از آن‌ها را به‌تناوب سال‌های مختلف در سالن‌های بعدی موزه تماشا کرد با این اسلوب‌ها ساخته شده‌اند. دسته‌ای از این آثار (عمدتاً قطعات برنز رنگ‌شده) فرم‌های درهم‌پیچیده‌ی سترگ (گاه شبیه حرکت قلم‌مویی بزرگ در فضا) را نشان می‌دهد؛ برخی دیگر از آثار برنزی از تنظیم شبکه‌های نامنظم گاه فشرده و گاه باز فرم‌های متخلخل ساخته شده‌اند؛ آثار شیشه‌ای عمدتاً حاصل فشرده‌شدن فرم‌های گاه منظم و گاه وارفته در کنار هم‌اند؛ و قطعات چوبی و دوسه نمونه قطعه‌ی استیل فرم‌های انتزاعی اغلب بزرگی‌اند متشکل از فرم‌هایی فرارونده که گاه تداعی و گاه اشاره‌های واضح عناصر بازشناختی پیکر انسان را پیش چشم می‌گذارند.

به نظر می‌رسد که دقت و تسلط فنی مشهود در ساخت این حجم‌های کمابیش مشابه چیزی بیش از یک ویژگی فرعی باشد: دانش مهندسی و تجربه‌ی فنی به او این امکان را می‌دهد که در تمام مراحل ساخت آثارش نظارت و دخالت داشته باشد و از این راه بر پیوند پایدار سازنده و محصول در فرایند تولید هنری تأکید بورزد - پیوندی که مدت‌هاست به‌واسطه‌ی تقسیم کار در تولید صنعتی از میان رفته و در دهه‌های اخیر به‌نظر می‌رسد که در هنر نیز در حال ناپدیدشدن است. بدین ترتیب، کرگ پیوند و گفت‌وگوی مدرنیستی میان هنر و صنعت را نیز پیش می‌کشد، امری که در آثار «کارخانه‌ای» هنر معاصر به تحقیر هنر در برابر علم (بت نادیدنی و خرافه‌ی امروز) و مقهورشدن هنرمند در برابر دستگاه‌ها و ماشین‌آلات و کامپیوترهایی تبدیل شده که فعالیت هنری را یکسر به آن‌ها محول کرده است. بیانیه‌ی دوم کرگ در این کارنما، درباره‌ی تسلط

بر روند صنعت‌گرانه‌ی ساخت آثارش است: چهار قطعه‌ی چاپ دستی که در آن‌ها صحنه‌هایی از فرایند ریخته‌گری را تصویر کرده است. در اثر برنزی بزرگی به نام «پوست دیجیتال» (۲۰۰۶) دنیای کامپیوتر را نیز از کنایه‌های خود بی‌نصیب نگذاشته و تمام سطح اثر را با بافتی متشکل از ارقام صفر-یک پوشانده است (این بافت در بسیاری از طراحی‌ها و چاپ‌های دستی نمایش داده شده در این کارنما نیز دیده می‌شود).

اما تکراری‌ترین، مدرن‌ترین، سنتی‌ترین، و البته به‌یادماندنی‌ترین مجسمه‌های تونی کرگ آثار چوبی او هستند که آن‌ها را با روی هم قرار گرفتن دیسک‌های چوبی و سیغل‌دادنشان می‌سازد. پترن این آثار فرمی انتزاعی و کمابیش ماریچی است با حرکتی فرارونده. فرم و تداعی حسی این مجسمه‌ها با چرخش به دورشان تغییر می‌کند و گاه برای لحظاتی گذرا نیمرخ کلاسیک انسانی را در زاویه‌ای دراماتیک تداعی می‌کند (در یکی-دو مجسمه‌ی کارنمای حاضر با تأکید بیشتری به چهره‌ی انسانی اشاره شده است).

مجسمه‌های تونی کرگ، بیانیه‌هایی درباره‌ی وضعیت بشر، نابودی محیط زیست، دهشت علم ژنتیک، و مسائلی از این دست نیستند؛ او حکمی درباره‌ی وضعیت امروز جهان صادر نمی‌کند و از این منظر گویی از قافله‌ی هنر غالب امروز عقب است. با این حال روش او مبتنی‌ست بر رادیکال‌کردن بی‌وقفه‌ی آرمان در قالب فرم، آن‌هم به‌میانجی گسترش و تکرار. کار او چنانکه خودش بیان کرده است بر پایه‌ی تداعی‌ها قرار دارد، اما نه تداعی ایده‌ها، بلکه تداعی کششی در پیوند با تجربیاتی که او پیش‌تر بدان‌ها صورت مادی بخشیده است.^۷ بر این مبنای او تداعی‌ها را در قالب فرم تکرار می‌کند، در هر تکرار آن‌ها را به‌سویی گسترش می‌دهد و در هر جهت تا مرزهای نهایی هل می‌دهد، و در جریان بی‌وقفه‌ی کلنجاررفتن با ماده‌ی هنری می‌فرساید و محکشان می‌زند. تداعی عاطفی این مجسمه‌ها (به‌ویژه قطعات چوبی) همزمان هم غنایی و شورمندانه

۷. نقل از گفت‌وگوی دموستنس داویداس با تونی کرگ.

است و هم ترسناک و نومیدانه؛ هم تصویری از خلقت انسان می‌سازد (به‌ویژه با اشاره‌هایش به نیمرخ‌های شکوه‌مند کلاسیکی) و هم تصویری از حیات نباتی پیکره‌هایی کژدیسه در جهانی ویران و پایان‌یافته؛ هم نقش ستایش‌انگیز ذهن و کار انسانی در تولید را بیان می‌کند و هم غلبه‌ی ماشین‌های هولناک و ناشناخته بر آدمی را.

تونی کرگ مدرنیست است؛ هم در برخورد فرم‌محورش با مجسمه، هم در تأکید آشکارش بر «کار» و شکل‌بخشیدن به ماده، و هم در بیان همزمان سوپه‌های متضاد عاطفی. اما اگر از واژگان کلارک در توصیف هنر مدرن و تمایز آن از هنر پست‌مدرن بهره بگیریم، او بیش از این‌ها به آرمان هنر مدرنیستی وفادار است. کلارک معتقد است که پست‌مدرنیسم در هنر یعنی باور به نظام مجازی‌سازی جهانی، مادیت‌زدایی از کار، و نمایش سراسر «باور» در قالب تصویر؛ درحالی‌که هنر مدرنیسم معادل‌های فرمال باورها و رویاها را در معرض فشار و زیر رادیکال قرار می‌داد: «از آنجا که هنرمند می‌خواست ببیند در متعهدارجه‌ی فرایند پراکنده‌سازی و تخلیه، مسطح‌کردن و انتزاع، بیگانه‌سازی و مهارت‌زدایی چه میزانی از رویا جان سالم به در می‌برد، بارها و بارها رویا را تحت اعمال نیرو و فشار قرار داد و بنابراین رویا بارها تغییر ماهیت داد. این روندهای آزمونی به‌طرز عجیبی در مدرنیسم به روندهای مادیت‌بخشیدن تبدیل شدند. [...] مدرنیسم به معنای آزمودن بود، نوعی تبعید درونی و عقب‌نشینی به درون قلمرو فرم؛ اما فرم دست‌آخر عرصه‌ی آزمایش و کنش پرخاش‌کردن بود، شکافی بود درون همه‌ی داده‌های مطلق که فرهنگ آن‌ها را مکیده و به بیرون تُف کرده بود.»^۸ درحالی‌که پست‌مدرنیسم با اشاره‌های تفرعن‌آمیز به دلالت‌های زبانی و مفهومی، از پادرامدن در برابر امر

۸ همه‌ی نقل‌قول‌ها از کلاک برگرفته‌اند از: تی.جی. کلارک، «نقاشی زندگی پسامدرن؟»، ترجمه‌ی شکوفه غفاری و علی گلستانه، دوهفته‌نامه‌ی تندیس، ش ۳۳۸ تا ۳۴۲، آذر تا بهمن ۱۳۹۵.

شناختنی (شکست عقل و عملاً پایان امر زبانی) را به مخاطب دیکته می‌کند، هنر مدرن (یا مدرنیست) با میانجی‌کردن فرم و زیر رادیکال قراردادن آن، با هل دادن آن به نهایی‌ترین مرزهای ایجاز، فشردگی، انهدام، یا رشد، می‌کوشد راهی عملی را برای گذر از هر نوع پایان و بن‌بستی به حدس درآورد.

ظاهراً همه‌ی ما جمله‌ی قصار مشهوری را که گوینده‌اش مشخص نیست و از فرط تکرار هم بی‌معنا شده است شنیده‌ایم: «جایی که کلمات به پایان می‌رسند، هنر آغاز می‌شود.» این جمله‌ی مستعمل حقیقتی در خود دارد: هنر می‌تواند (و اگر متهم به جزم‌اندیشی درباب هنر نشویم، باید) ابزاری باشد برای نجات‌دادن ما از بن‌بست‌های ساختگی (ایدئولوژیک) کلمات. -



تونی کرگ، «جمجمه»، برنز، ۴۰در۷۵در۹۷ سانتی‌متر، ۲۰۱۶.