بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر

پایان‌نامه‌ی تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته‌ی عکاسی

عنوان:

تأثیر هنرهای چند رسانه‌ای بر هنرهای تجسمیِ اواخرِ قرن بیستم

استاد راهنما

دکتر سید جواد سلیمی

نگارش و تحقیق

الهام‌سادات هاشمی

بهمن ماه ۱۳۸۹

تعهد نامه

اینجانب الهام‌سادات هاشمی اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان‌نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده‌است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مأخذ کامل و به شیوه‌ی تحقیق علمی صورت گرفته‌است.

بدیهی است در صورتی‌که خلاف موارد فوق اثبات شود، مسئولیت آن مستقیماً به‌عهده‌ی اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

چکیده

بدیهی است پیشرفت‌هایی که طی اواخر قرن بیستم در حوزه‌ی فناوری، رسانه و ابزارها حاصل‌شد، تأثیر به‌سزایی در تغییرِ معنای هنر و زیبایی‌شناسی داشته و باعث پدیدآمدنِ نوعی هنرِ میان‌رسانه‌ای شد، به‌طوری‌که مرزهای رایج میان هنرهایی چون نقاشی، عکاسی، موسیقی، سینما، رقص، طراحی و مانند اینها از بین رفت. از طرف دیگر، به‌کارگیری ابزارهای رسانه‌ایِ مختلف در هنر قرن بیستم باعث تغییر آثار هنری مختلفِ به‌نمایش گذاشته‌شده (از نظر مفهوم، فرم، محتوا و ارائه) در این سالها گردید. با توجه به این نکته که تأثیر هر یک از این هنرها بر یکدیگر و بر سایر شاخه‌های هنری انکارناپذیر می‌نمایَد، بر آن شدم تا به معرفی و در برخی موارد، تحلیل آثار هنری ارائه‌شده در سال‌های اواخر قرن بیستم بپردازم. در این بین، تغییرات آشکاری که بین هنر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با هنرِ اواخر قرن به‌وقوع پیوست، کاملاً مشهود است.

با توجه به اهمیتِ سه شاخه‌ی اصلیِ هنر جدید اعم از هنر اجرا، هنر ویدئو و چیدمان، و هنر کامپیوتر، مبنای کار را بر اساس آثار ارائه‌شده در این زمینه‌ها قرار دادم و سه فصل اصلی پایان‌نامه را به معرفی هنرمندانِ این شاخه‌ها و تحلیل آثارشان پرداختم. شایان ذکر است تعدد آثار ارائه‌شده و هنرمندانِ هنر جدید، امکانِ پرداختن به همه‌ی آثار در طول صفحات محدود پایان نامه را به من نمی‌داد، بنابراین لازم دانستم درمورد هنرمندان و آثار هنری‌ای صحبت کنم که تأثیر به‌سزایی بر شاخه‌های مختلف هنری و هنرمندانِ دیگر داشته‌اند.

واژگان کلیدی: **هنر جدید، هنر اجرا، هنر ویدئو و چیدمان، هنر کامپیوتر، ابزارهای رسانه‌ای جدید، سال‌های اواخر قرن بیستم**

فهرست مطالب

مقدمه ۱

فصل اول: هنر و عکاسی/ هنر جدید و عکاسی معاصر ۳

فصل دوم: هنر اجرا و هنرمندانِ تأثیرگذار آن ۸

تصاویر مربوط به فصل دوم ٤۱

فصل سوم: هنر ویدئو و چیدمان و هنرمندان تأثیرگذار آن ۵۳

تصاویر مربوط به فصل سوم ۸۲

فصل چهارم: هنر دیجیتالی و کامپیوتری ۹۸

تصاویر مربوط به فصل چهارم ۱۲٦

نتیجه‌گیری ۱٤۲

پیوست‌ها:

منابع و مأخذ ۱٤٤

گزارش کار عملی ۱٤۷

نمونه عکس‌ها ۱٤۸

چکیده انگلیسی ۱۵۷

عنوان انگلیسی ۱۵۸

تقدیم به پدر، مادر و برادر عزیزم که بدونِ همراهی‌هایشان، من این نبودم...

و با سپاس از دوست خوبم، رویا دیانت...

مقدمه

در اواخر قرن بیستم، تحولات شگرفی در مفهوم هنر و ساختار زیبایی پدید آمد و تجربیات گسترده و متنوعی از ابزارها و روش‌های بیان هنری جدید شکل گرفت. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این قرن، زیر سئوال‌بُردنِ این اعتقاد دیرینه بود که "نقاشی"، تنها رسانه‌ی بازنمایی‌است. به‌کارگیری اشیاء روزمره ازجمله روزنامه، طناب و امثال آن توسط هنرمندانی چون براک و پیکاسو در اوایل قرن، "چالش با بوم" که از مالوویچ و تاتلینِ روسی گرفته تا پولاک در اواسط قرن و ریچارد پرینس که آثار انتزاعی‌اش درون کامپیوتر شکل‌می‌گرفت، همچنین اختراعاتِ تکنولوژیکی و ورودِ دوربین‌های ویدئویی دستی در اواسط قرن، همه و همه باعث به‌وجودآمدنِ نوعی هنرِ میان‌رسانه‌ای شدند تا جایی که مرزهای رایج هنرهایی که تا آن زمان می‌شناختیم – عکاسی، مجسمه، موسیقی، رقص، فیلم، نقاشی، تئاتر و امثال این‌ها – محو شد و آنچه از آن به‌عنوان هنر جدید یاد می‌کنیم، وارد جهانِ هنر شد. علاوه‌براین، اختراعات تکنولوژیکی که خارج از دنیای هنر به‌وقوع پیوست، باعث شد هنر به عرصه‌ای پا بگذارد که مهندسان و متخصصان بر آن اشراف داشتند.

شایان ذکر است با این‌که استفاده از رسانه‌های جدید در حوزه‌ی هنر دارای تاریخچه‌است، اما نمی‌توان آن را به‌آسانی مشخص‌کرد زیرا بیانِ هیچ روایتِ خطیِّ واضحی با این نوع هنر امکان‌پذیر نیست. علاوه‌براین، با توجه به این‌که ما هنوز در میانه‌ی این روایت قرارگرفته‌ایم و این روایت در گذشته شروع‌شده و با فعالیت‌های همزمانِ هنرمندان مختلف در بخش‌های مختلفِ جهان ادامه‌می‌یابَد، رویکردِ مضمون‌بنیاد به این جریان را مناسب‌تر از رویکردِ زمانی دیدم و بر آن شدم تا با توجه به مضمونِ آنچه در این دوره اتفاق‌افتاده، به بررسی رسانه‌های جدید در حوزه‌ی هنرِ اواخر قرن بیستم بپردازم.

از طرف دیگر، تاریخچه‌ی هنر رسانه‌ای تا حدّ بسیار زیادی با پیشرفت‌هایی که در زمینه‌ی عکاسی انجام‌شده، در ارتباط است. مفاهیم زمان و خاطره، عناصر اصلیِ رسانه‌ی عکاسی بوده و هنرمندان ازطریق تصویر ثابت و متحرک توانستند روش جدیدی از تجسّم زمان را تحقق بخشند. با توجه به این نکته که از همان آغاز عکاسی، هنر و تکنولوژی پیوندی ناگسستنی برقرار کردند و این ارتباط تا حدّی رسید که در مواردی، عناصری مانند قلم‌مو و بوم و رنگ به‌کلی کنار گذاشته‌شد و رویکرد به سوی رسانه‌ها و امکانات جدیدِ آفرینش هنری صورت پذیرفت، نقش رسانه‌های جدید در جهانِ هنر روز به روز پُر رنگ‌تر شد. از این‌رو، فصل اول دریچه‌ای‌ست برای ورود به دنیای معاصر و هنر جدید که ارمغان سالهای اواخر قرن

بیستم است و فصل‌های دوم، سوم و چهارم به معرفی هنرمندان تأثیرگذارِ چند رسانه‌ای و آثاری که در زمینه‌ی هنر اجرا[1]، ویدئو[2]، چیدمان[3]، کامپیوتر[4] و شبکه[5] ارائه‌داده‌اند، اختصاص داده‌شده‌اند. هدف من از این رساله، معرفی تمام هنرمندان و آثار ارائه‌شده در این سال‌ها نیست چراکه تعدد کارها آنقدر زیاد است که حتی در چندین کتاب نیز نمی‌گنجد، بلکه معرفی و بررسی آثار تأثیرگذاری‌است که پیوند ناگسستنیِ هنر و تکنولوژی را یادآورشده و هنر مدرن، هنر قرن نوزدهم و اوایلِ قرن بیستم را به چالش می‌کشند. در این بین، تفاوت‌های آشکاری که به‌واسطه‌ی ابزارهای رسانه‌ای جدید و اختراعات تکنولوژیک در آثارهنریِ قرن بیستم به‌وقوع پیوسته، قابل‌مشاهده خواهد بود.

نکته‌ی حائز اهمیت دیگری که جا دارد در این‌جا به آن اشاره‌کنم، این‌است که با توجه به این مسئله که مکان و نحوه‌ی ارائه‌ی برخی آثار ویدئو، چیدمان و اجرا از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است و حضور در مکانِ اصلیِ نمایشِ این آثار به درک عمیق‌تر و منتقدانه‌ترِ آنها کمک شایانی خواهدکرد؛ بنابراین، صِرفِ بازبینی اثر در صفحه‌ی کوچک مانیتور یا دیدن تصویر کوچکی از اثر در کتاب‌های مربوط به آن، در بیشترِ موارد نمی‌تواند شناختِ کاملی از آن‌ها به ما بدهد. علاوه بر این، با توجه به محدودیت‌های موجود، دسترسی به تعدادی از آثار امکان‌پذیر نبود و به همین علت، تحلیل برخی از آثارِ مربوط به هنر جدید برایم دشوار و در مواردی، غیرممکن بود. امید است این رساله با تمام کاستی‌ها، آغازی باشد برای تحقیقات و بررسی‌های بیشتر در مورد آثار هنریِ اواخر قرن بیستم چراکه متأسفانه به جز ۳ رساله‌ی دیگر[6] که تاحدودی به اهمیت هنر چند رسانه‌ای و ارتباط هنر و تکنولوژی در سال‌های اخیر پرداخته‌اند، به مورد دیگری برخورد نکردم.

---

[1]- Performance Art
[2]- Video Art
[3]- Installation Art
[4]- Computer Art
[5]- Net Art
[6]- پایان‌نامه‌ی سحر فتاحی با عنوان ویدئو آرت (دانشگاه هنر/ ۱۳۸۸)، پایان‌نامه‌ی حسن خوبدل با عنوان عکاسی در عصر تصویرسازی الکترونیکی (دانشگاه هنر/ ۱۳۸۷)، پایان‌نامه‌ی رامتین جیحون با عنوان تأثیر عکاسی بر هنرهای معاصر (دانشگاه هنر/ ۱۳۸٤) و پایان‌نامه‌ی فرشته دیانت با عنوان نقش عکاسی در هنر جدید ایران (دانشگاه تهران/ ۱۳۸۸)

فصل اول: هنر و عکاسی/ هنر جدید و عکاسی معاصر

"ابداع عکاسی در روز هفتم ژانویه‌ی ۱۸۳۹ در مجمع فرهنگستان علوم فرانسه اعلام شد. بسیاری از هنرمندان تصور می‌کردند که عکاسی در حدّ نوعی تقلید باقی خواهدماند؛ به همین علت، به عکاسی به چشم خدمتگزاری برای هنر می‌نگریستند. اما با وجودِ بازنمایی دقیقِ واقعیت و علاقه‌ای که بخش بزرگی از مردم به این رسانه‌ی جدید ابراز می‌کردند، باقی‌ماندن در حدّ ابزاری صرفاً تقلیدی غیرممکن بود. عکاسی به دلیل بازنمایی دقیقِ واقعیت، هزینه‌ی کم و زمانِ کوتاهی که صرف می‌کرد، بیشتر از نقاشی مورد استقبال قرار گرفت و با تسلط بیشترِ عکاسان بر ابزارشان و غنی‌تر شدنِ محتوای آثار، عکاسانی که ادّعا داشتند ذهنیّت و خلاقیّت در کارِ آن‌ها بی‌تأثیر نیست، دلیلی نمی‌دیدند که عکاسی شاخه‌ای از هنرهای زیبا محسوب نشود؛ ازاین‌رو، خواهانِ همان امتیازاتی شدند که نقاشی و مجسمه‌سازی نیز از آن‌ها برخوردار بودند.

از آنجا که عکس فقط خدمتگزاری برای هنر و نقاشی نیست بلکه رقیبِ یک تابلوی نقاشی به‌حساب آمده و با آن مقایسه می‌شود، نقاشان برای بیان بیزاریِ خود از عکاسی در پی آن بودند که به نوعی وظیفه‌ی تقلیدی، عکاسی را بی‌اهمیت جلوه داده و بر این مسئله که نقاشی فرایندی کاملاً خلاقانه است، تأکید ورزند. لذا به‌تدریج، با پیشرفت عکاسی، هنرمندان آن را دشمن واقعیِ هنر خوانده و استفاده از آن را برای هنر و هنرمند مضر تلقی کردند. اما از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۸۵۰، موافقت‌ها و مخالفت‌ها در زمینه‌ی حضور عکاسی و تأثیر آن بر نقاشی یا به‌طورکلی، هنر افزایش یافت و به مرور زمان این عکس بود که به واقع‌گرایی در کارِ نقاشان یاری می‌رساند. تا این زمان، عکاسی تقریباً شناخته شده‌بود و هر منتقد و هنرمندی نظر خود را در استفاده یا انکار آن بیان کرده‌بود حال‌آنکه عکاسان تلاش داشتند تا این واقعیت را به اثبات برسانند که هنرمندِ عکاس نیز ذهنیت خود را در اثر نهایی به‌نمایش می‌گذارد و این‌که بیان احساسات، عواطف، تخیل و سلیقه همه در شکل‌گیری عکس مؤثر هستند." (نقش عکاسی در هنرهای جدید ایران، رساله‌ی فرشته دیانت، بهمن ۱۳۸۸)

"سرانجام، در روز چهارم ژوئیه‌ی ۱۸٦۲، عکاسی هنر اعلام‌شد و مشمول قوانینی شد که بر سایر هنرها حکم‌فرماست و در ۲۸ نوامبر ۱۸٦۲ اعلام شد که عکس می‌تواند زاییده‌ی اندیشه، روح، سلیقه و هوش باشد و مهر یک شخصیت را بر خود داشته‌باشد. سرانجام این‌که عکاسی می‌تواند هنر محسوب شود." (هنر و عکاسی، آرون شارف، ۱٦۷)

اگرچه امروز رابطه‌ی هنر و عکاسی امری بدیهی به‌نظر می‌رسد اما زمانِ به اثبات رسیدنِ این فرضیه، بخشی از تاریخ هنر قرن نوزده و بیست را تشکیل می‌دهد. هرچند در بدو امر، عکاسی به دلیل ماهیت یا سرشت مکانیکی از هنر جدا انگاشته می‌شد اما عکاسان تمامِ تلاش خود را به‌کار بستند تا هنر بودنِ عکاسی و هنرمندبودنِ خود را به اثبات رسانند و برای شروع از منابع نقاشان عکس گرفتند که این کار درابتدای امر، بیشتر بر جنبه‌ی تقلیدی عکاسی تأکید می‌کرد اما به‌تدریج با تمرکز بر روی مناظر، موضوعات انتخابی و دخیل کردن احساسات، عکاسی را مقامی والا بخشیدند که آن را از تقلیدِ صِرف رها کرد. خلاصه این‌که عکاسی در قرن بیستم شاخه‌ای هنری و مستقل از نقاشی یا سایر هنرهای سنتی شناخته‌شد و پیدایشِ جنبش‌های هنری مختلف در طول این قرن و روش‌های مختلف آنها در استفاده از این رسانه، بر ادّعای رابطه‌ی هنر و عکاسی صحه گذاشت.

به هر شکل، بر خلاف قرن نوزدهم که تمایل و سعیِ عکاسی همیشه بر آن بود تا هنر بودن خود را اثبات کند، در قرن بیستم این هنر بود که از منطقِ عکاسی بهره می‌بُرد، به‌طوری‌که تأثیر چشمگیری بر سایر اشکالِ هنری به‌ویژه ژانرهای نقاشی، که گاهی به‌نظر می‌رسید تلاش دارند تا تصویر متقاعدکننده‌ای از دنیای واقعی به شکل عکس ارائه کنند، گذاشت.

تحولات شگرفی که طی قرن بیستم در زمینه‌ی شکل هنر، مفهوم آن، زیبایی‌شناسی و دیگر موضوعات رخ داد و تجربیات گسترده و متنوعی که در استفاده از ابزارها و روش‌های بیانِ هنری به‌کار گرفته‌شد، باعث شد قرن جدید (قرن بیستم) کاملاً متفاوت از قرن گذشته جلوه کند. یکی از مهمترین پدیده‌های این قرن، شکل‌گیری هنر جدید و از بین رفتن مرزهای رایج بین هنرها بود.

"امروزه آنچه را که هنر جدید می‌خوانیم، مجموعه‌ای است از اَشکال بیانِ هنری مانند هنر مفهومی، هنر اجرایی، هنر مربوط به زمین، هنر بدن انسان، هنر شبکه و همچنین اشکال ترکیبی همچون هنر چند رسانه‌ای، چیدمان، ویدئو و هنرهای جدید دیگر. نکته‌ی قابل تأمل این است که این هنرهای جدید ریشه در هنر تئاتر دارند. از ویژگی‌های هنر جدید، تعاملی بودن آن است. در اکثر موارد، اثر هنری تنها با حضور تماشاگر و در تقابل با تماشاگر معنا پیدا می‌کند. از دیگر ویژگی‌های منحصر به فرد هنر جدید، طراحی فضای ارائه‌ی اثر هنری از سوی هنرمند است. در هنر جدید، ابعادِ محلِ اجرای اثر هنری، نوع رنگ و شدت نورِ حاکم بر فضا، نوعِ موادی که باید برای ساختِ اجزای اثر به‌کار روند، حجم صدای زمینه، ارتفاع و زاویه‌ی پرده‌های ویدئو پروجکشن و خیلی چیزهای دیگر، بخشی از ایده‌ی هنرمند برای

خلقِ اثر هنری هستند که در هنگام اجرای آن لحاظ می‌شوند. شاید نیازی به ذکر نباشد که هنر جدید برخلاف هنر مدرن غیرقابل‌فروش است. هنر جدید به دلیل ماهیّتِ پر سر و صدا و پرخاشگرِ خود، عملاً به جنگ دیدگاهِ تملّک‌گرایی رفته که هنر را با اعداد و ارقام می‌سنجد. هنر جدید با همه‌ی امکانات و ابزارهای نوینش بر آن است تا همواره بر دعوی خود نسبت به موضوعاتِ مهم جهانی پافشاری ورزد. هنر جدید در پی اثبات عقاید سیاسی گروهِ ویژه‌ای نیست. آنچه که در هنر جدید بر آن تأکید می‌شود، مشکلات انسان در این قرن و قرن‌های آینده است." (کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۰، مقاله‌ی *ویدئوآرت رسانه‌ای نو در قلمروی هنر جدید*، دکتر احمد نادعلیان و سید رحیم خوش‌نظر)

"هنر جدید مثل خیلی پدیده‌های دیگر در دهه‌ی تاریخ‌ساز شصت میلادی شکل گرفت. هنر جدید عصیانی بود علیه هنر مدرن و بیماری‌های متعددی که به آن دچار شده‌بود. اوایل دهه‌ی شصت، هنر مدرن تبدیل به کالایی شده‌بود به‌شدّت گران‌قیمت و دور از دسترس مردم. دیوارهای موزه‌ها و گالری‌ها آثار هنری را در خود حبس کرده‌بودند. دلالان تعیین‌کننده‌ی ارزش هنریِ تولیداتِ هنرمندان آن روزگار بودند. حرکت هنرمندان به‌سوی زیبایی‌شناسی ناب و خلق آثاری در حوزه‌ی سبک‌هایی چون اکسپرسیونیسم انتزاعی، بیش از هر زمان دیگری، تماشاگر و خریدارِ هنر تجسمی را به طبقه‌ی نخبه‌ی جوامع محدود کرده‌بود. از طرف دیگر، رهایی از قید و بندهای ملال‌آور و خلاقیت‌کُشِ هنر مدرن در دهه‌ی شصت، با حذف افراطیِ زیبایی‌شناسی از تولیدات هنری و استفاده از اشیای پیش‌ساخته‌ی غیرهنری در موقعیتی هنرمندانه نمود یافت. این چنین بود که هنر جدید متولد شد اما هنر جدید نامقیّد به هر نوع سازوکار آزاد است که نه فقط از تصویر و پدیده‌های گذشته بهره گیرد، بل با ترکیب آن در متنی جدید، مفهوم آن‌ها را نیز به‌طور اساسی تغییر دهد. آن قدر و منزلتی که در گذشته به هنرمند و اثر داده می‌شدند، در این عصر دیگر مورد تأکید قرار نمی‌گیرند، و به محتوا و تأثیر آن بیش از زیبایی‌شناختی‌اش ارج نهاده می‌شود. هنر جدید مبتنی بر ایده است. ایده را می‌توان به هر تعداد اجرا کرد. اثر هنری را می‌توان پس از نمایش دور انداخت و در زمان و مکان دیگری دوباره اجرا کرد." (همان، ص ۴۰ و ۳۹)

هنر جدید محدوده‌ای است آزاد در دنیای تحت‌فشار، فضای باز دیدار برای کسانی که در پی چیزی هستند که همیشه قادر به نامیدنِ آن نیستند. هنر جدید که محملِ پیوند اجتماعی است، دیگر چندان تسهیل‌کننده‌ی مباحث نیست و پذیرای برخی سازشکاری‌ها می‌شود. امروزه هنر معاصر یا شاخه‌ای از آن،

هنر جدید، بیشتر به چهل تکه‌ای می‌ماند که اضافه‌کردن به تکه‌ها را آسان‌تر از شمردن می‌نماید زیراکه تعدد هنرمندان از شاخه‌های مختلف هنری این مرز را از میان برداشته‌است. از طرفی، تحول بازار هنر در شکل‌گیری این زمینه از هنر بی‌تأثیر نبوده‌است چراکه به‌تدریج با رونق بازار هنر، بازار هنر معاصر و در نتیجه، بازار هنر جدید تحکم بخشیده شده‌است.

"رسانه‌های جدید با همه نیروی بصری و فناوریِ پیشرفته‌شان، اینک شخص هنرمند و نه اثر هنری را در مرکز توجه قرار می‌دهند. بدین‌ترتیب، در بستر جریانِ پیشگام، هنر و شیوه‌های بیان هنری هر دو به حاشیه رفته و این، همان نقطه‌ی تحول بنیادینی‌ست که از آن به عنوان "پایان هنر" یاد می‌شود. منشاء این تحول و به‌دنبال آن پدیدارشدن هنر جدید، به عواملی چند بازمی‌گردد. اولاً هنر جدید از نوعی تعاملِ آشکار بین نوآوری‌های جدید در هنر و ظهور نهادهای نوینِ هنری سرچشمه گرفته‌است. بدین مفهوم که هنر جدید کانون‌های هنر نوینی را اقتضا کرده و این کانون‌ها نیز هنری جدید و متفاوت را پیوسته مورد تشویق و حمایت خود قرار می‌دهند. هنر جدید با همه‌ی امکانات و ابزارهای نوینش بر آن است تا همواره بر دعوی خود نسبت به موضوعاتِ مهم جهانی همچون آزادی، محیط زیست، خطرات هسته‌ای، فمنیسم، تکنولوژی و بیگانگی انسان با ماشین، فجایع انسانی و کشتارهای جنگ‌جهانی پافشاری ورزد. منتقدین، صاحب‌نظران هنری و مجریان نمایشگاه‌های امروز، غالباً بر نگرش قهرآمیزِ هنرمندان نسبت به بسیاری از مسائلِ مبتلا به بشری تأکید داشته و اذعان دارند که هنر معاصر نوعی رجعت به تعهدگرایی احساسی دوره‌ی رمانتیسیسم را در ذات خود تجربه‌می‌کند. از طرف دیگر، در ظهور هنر جدید، تکامل خیره‌کننده‌ی تکنولوژی‌های ارتباط و بسط رسانه‌های جدید همچون عکس، ویدئو و اینترنت است." (جهانی‌شدن و هنر جدید، ادوارد لوسی اسمیت، ۹)

از دیگر نکات مهمی که در حوزه‌ی هنر جدید و در سال‌های اواخر قرن بیستم مورد توجه قرارمی‌گیرد، واقعیت مجازی‌ست که به‌واسطه‌ی گسترش رسانه‌ها به‌وجود آمد. واژه‌ی مجازی‌بودن به تصویر یا فضایی اشاره دارد که واقعی نیست ولی واقعی به‌نظر می‌رسد. واقعیت مجازی به یک محیط اساساً کامپیوتری که شبیه‌سازی شده‌است، اشاره دارد. بیننده می‌تواند با استفاده از هدفن، عینک‌های ویژه، حرکت دست یا کنترل دسته‌های بازی، با محیط مجازی ارتباط برقرار کند. در طول دهه‌ی ۸۰ و اوایل دهه‌ی ۹۰، رسیدن به واقعیت مجازی از دامنه‌های خود فراتر رفت اما از آن زمان به بعد، پیشرفت‌های نرم‌افزاری و فناوری به‌سوی واقعیت مجازی هجوم آوردند و نتیجه برای تماشاگران و هنرمندان/ طراحان رضایت‌بخش‌تر بود.

از اواسط دهه‌ی ۹۰، رشد اینترنت و شبکه‌های جهانی به کاربران این امکان را می‌داد تا تصاویر و اطلاعات را به‌صورت لحظه‌ای در سراسر جهان دریافت کنند. دیجیتالی‌شدنِ اطلاعات، نیروی قدرتمندی است که به اشتراک‌گذاشتنِ تصاویر خلق‌شده توسط هنرمندان را در تمام رسانه‌ها تسریع بخشیده و همچنین هماهنگی هنرمندانِ علاقه‌مند به کامپیوتر را با جریان اطلاعات از سایر دوره‌های فرهنگی نیز فراهم می‌کند. اما دیگر لازم نیست به‌عنوان مخاطب برای تماشای اثر هنری در جای خاصی حضور داشته‌باشیم بلکه می‌توانیم به‌راحتی وارد شبکه‌های جهانی یا حافظه‌ی کامپیوتر شویم و به تماشای آثار بنشینیم. چنین یگانگی حافظه‌ای تا قبل از اختراع اینترنت، تلویزیون، رادیو، سینما و عکاسی هرگز اتفاق نیفتاده‌بود. این اختراعات و همچنین فناوری‌های جدید، ظرفیت فرهنگ عمومی را برای رشد حیطه‌ی تجربه‌های شخصی گسترش داد.

در آخر، می‌توان این‌طور نتیجه‌گرفت که هنر جدید بوسیله‌ی رسانه‌های متعدد به طرح مسائل اجتماعی و انسانی پرداخته و سعی در بیداری و آگاهی مخاطبان دارد، و از آنجا که عکس به‌طور مداوم در رسانه‌های تصویری به‌کار گرفته‌می‌شود، لذا در بازسازی و انتقاد از آنها جایگاهِ ویژه‌ای پیدامی‌کند. این تأثیر یعنی تأثیر عکاسی بر هنر جدید و همچنین شاخه‌های مختلف هنر جدید بر رسانه‌هایی چون عکاسی، نقاشی و امثال آنها در آثار طبقه‌بندی‌شده‌ای که در قالب فصل ارائه خواهدشد، به‌وضوح قابل‌مشاهده و بررسی خواهدبود. از آنجا که عکس در حوزه‌هایی مانند ویدئو، چیدمان، اجرا، کامپیوتر و شبکه از جایگاهِ مهم‌تر و قابل‌توجه‌تری برخوردار است، فصول اصلیِ رساله به این چند شاخه‌ی اصلیِ هنر جدید اختصاص دارد.

فصل دوم: هنر اجرا و هنرمندان تأثیرگذار آن

هنر اجرا منحصراً به بوم مربوط نمی‌شد: رابطه‌ی متقابل بین تئاتر، رقص، فیلم، ویدئو و هنرهای تجسمی در تولدِ هنر اجرا امری حیاتی تلقی می‌شد. تجربه‌هایی که در زمینه‌ی رقص و رسانه در نیویورکِ دهه‌ی ۱۹۶۰ بین هنرمندان *جادسون چرچ*[۷] (مجموعه‌ی تأثیرگذاری از رقص‌پردازان و هنرمندان هنر اجرا) رُخ داد، در بین هنرمندان هنرهای تجسمی نیز گسترش یافت و شاخص ترینشان *رابرت راشنبرگ*[۸] بود که یکی از اولین حامیان پیوند هنر و تکنولوژی محسوب می‌شود. او تحت تأثیر اندیشه‌های *جان کیج* که استادش بود، خودبیانگری و شرح‌حال‌گویی‌ای که در قلبِ هنر آبستره‌ی اکسپرسیونیسم آمریکایی قرار داشت را مطرود می‌شمرد و بر خلافِ میل شدیدِ پولاک، نیومن، دکونینگ و روتکو به هنرمندِ بزرگ بودن، هر گونه خودنماییِ هنری را صراحتاً رد می‌کرد. راشنبرگ در سال ۱۹۵۳ و در یک رفتارِ مارسل دوشانی از ویلم دکونینگ می‌خواهد که یکی از طراحی‌هایش را به او هدیه‌دهد و سپس، آن را با پاک‌کن از بین برده و سطحِ کمابیش سفید را امضاء و آن را *دکونینگِ پاک‌شده*[۹] می‌نامد. عملکرد این چنینیِ راشنبرگ تلاشی بود برای به چالش‌کشاندنِ نقش و جایگاه "مولف" و انکارِ اهمیت آن در برابر بیننده‌ی اثر هنری. پاک‌کردن نقاشی به این صورت، اشاره‌ای است به مرگ مولف و تولد مخاطب که بر حسب تأویل شخصیِ خود، اثر هنری را درک می‌کند. (تصویر شماره ۱)

اما پیش از این نیز، راشنبرگ خروجِ خود از اکسپرسیونیسم انتزاعی را *نقاشی‌های سفیدش*[۱۰] اعلام کرده‌بود. او در سال ۱۹۵۱ با این هدف که هر نوع حالت‌گرایی و تأثیرگذاریِ شخصی خود را از آثارش دور کند، مجموعه نقاشی‌هایی پدید آورد که تنها رنگی که در آن‌ها دیده می‌شد، سفید بود و به این دلیل که هیچ نوع ردّ پا، اثر، یا نشانه‌ی رفتاری از هنرمند در این آثار دیده نمی‌شد، در تقابل با نقاشی‌های کنشیِ نقاشانِ اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار می‌گرفت. با این‌که اکثر کسانی که این آثار را دیدند، آن‌ها را بیانیه‌ای ضدّ هنر و حتی توهین به هنر قلمداد کردند، استادش جان کیج آن‌ها را این‌گونه توصیف کرد: "نه موضوع، نه تصویر، نه سلیقه، نه شیء، نه زیبایی، نه پیام، نه استعداد، نه تکنیک، نه ایده، نه قصد، نه هنر." جان کیج بعدها این آثار را در خلق قطعه‌ی *٤ دقیقه و ۳۳ ثانیه‌ی* خود بی‌تأثیر ندانست. در این قطعه که بعدها *قطعه‌ی سکوت* نام گرفت، صدای حاضرین و محیط، آوای موسیقی را تشکیل می‌داد و در نقاشی‌های سفید، تصاویر و سایه‌های تماشاگران که روی سطح صیقلی تابلوها می‌افتاد، به آن‌ها شکل

[7]- Judson Church
[8]- Robert Rauschenberg (1925-2008)
[9]- Erased DeKooning
[10]- White Paintings

می‌بخشید. در هر حال، تابلوهای سفید راشنبرگ با هدف مطرود شمردن زیبایی‌شناسیِ مدرنیستی و زیر سوال بردن بیان فردی هنرمند در اثر هنری خلق شدند و این‌که آیا باید تجربه‌ی هنری را در درون شیء هنری جستجو کرد یا در تعاملِ آن با بیننده؟! (تصویر شماره ۲)

درک تفکر هنری *جان کیج*[11] (۱۹۹۲– ۱۹۱۲) و اندیشه‌های نئودادائیستی او، رابرت راشنبرگ را به سوی هنر چند وجهی کِشاند که این نوع هنر، *رویداد*[12] نام دارد و علاوه بر مشارکت تماشاگر در آن، دو عنصر دیگرِ دادئیسم یعنی اتفاق و اتوماتیسم یا همان عنصرِ خودبه‌خودی نیز حضور دارند. اولین نمونه‌ی بارز این رویدادها در سال ۱۹۵۲ رخ داد. در این رویداد که در کالج بلک مانتین در کارولینای شمالی اجرا شد، بسیاری از اساتیدِ کالج حضور پیدا کردند و هر کدام به انجام کارهایی متفاوت و بی‌ربط به همدیگر پرداختند، به‌طوری‌که *مرس کانینگهام*[13] (۲۰۰۹– ۱۹۱۹) در میان حضّار، حرکات نمایشی و رقص‌گونه انجام می‌داد، راشنبرگ آهنگ‌های خواننده‌ی معروف فرانسوی، ادیت پیاف را از بلندگوها پخش می‌کرد، جان کیج مشغولِ خواندن متون مختلفی از جمله منشور حقوق بشر آمریکا بر فراز نردبان بود و این‌ها همه در حالی اجرا می‌شد که نقاشی‌های سفید راشنبرگ به شکل صلیب از سقف آویزان بود. حضّار با نشستن پیرامون مربع‌های متوالی، گویی روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند و از آزادیِ قابل ملاحظه‌ای برای مداخله در رویداد برخوردار بودند. بعضی‌ها شعر می‌خواندند و پیانو می‌نواختند و دو نفر دیگر هم مشغولِ نمایش فیلم و اسلایدها در دیوارهای اطراف بودند. همه‌ی این اتفاقات بدون هماهنگی با یکدیگر اما به‌صورت همزمان رخ دادند، به طوری‌که انگار نوعی بازیِ بی‌هدف و دادائیستی مانند جریان زندگی واقعی که خارج از کنترل و اراده‌ی بشر پیش می‌رود، در حال انجام شدن بود. مدت این رویداد ٤٥ دقیقه بود و هر بار اتفاقات متفاوتی را به همراه داشت تا به کمک موسیقی، تئاتر، سینما، ادبیات، رقص و هنرهای تجسمی تجربه‌ای جدید از زندگی را به معرض نمایش گذارد.

رابرت راشنبرگ از دهه‌ی ۱۹٦۰ به طرز گسترده‌ای شروع کرد به استفاده از رسانه‌های جدید و تکنولوژی‌های نوین و با به‌کارگیری آنها در خلق آثار هنری‌اش به سوی هنر جدید سوق پیدا کرد. او در سال ۱۹٦۰، با *بیلی کلوور*، مهندس الکترونیک و نابغه ی صدا و موسیقی، که با هنرمندانِ بسیاری

[11]- John Cage
[12]- Happening
[13]- Merce Cunningham

همکاری کرده‌بود و از مهمترینشان همکاری با *ژان تینگوئلی*[14] (۱۹۹۱- ۱۹۲۵) در ماشین خود ویرانگر، *بزرگداشت نیویورک*[15] بود، ملاقات کرد. کلوور در سال ۱۹٦۵ با جان کیج و مِرس کانینگهام در یکی از رخدادهای چند رسانه ای بر روی صحنه، *نوسانِ پنج*[16]، همکاری کرد. او برای این رخداد، سیستم صوتی‌ای طراحی کرده‌بود که از طریقِ سیستم پیچیده‌ای از سلولهای فتوالکتریکی و میکروفونها، نسبت به هر حرکت، صدا و تصویر عکس العمل نشان می‌داد. صداهای تولیدشده برای رقصنده‌ها نوعی موسیقی محسوب می‌شدند و از این طریق، نوعی تعامل بین صداها و حرکات نمایشی جدید به‌وجود می‌آمد. همچنین، فیلمی از اِستَن وندربیک و تصاویری ویدئویی از نام جون پایک نیز به نمایش گذاشته شدند. (تصویر شماره ۳)

"رابرت راشنبرگ، دوست صمیمی کیج و کانینگهام، به همراه آنها و طراحان رقص دیگر از جمله *لوسینداچایلدز*[17] (م. ۱۹٤۰) و *دِبورا هِی*[18] (م. ۱۹٤۱) برای شرکت در فستیوال هنر و تکنولوژی که در تابستان ۱۹٦٦ در استکهلم برگزار می‌شد، دعوت شدند. اگرچه حضور در فستیوال به انجام نرسید، اما راشنبرگ و همکارانش آنچه در چهاردهم اکتبر ۱۹٦٦ در نیویورک در *نُه شب: تئاتر و مهندسی*[19] انجام داده بودند را بر روی صحنه آوردند. این رخداد، اتفاقی سرنوشت‌ساز در زمینه ی هنر اجرا و رسانه بود چرا که با بهره‌گیری از تکنولوژی‌های پیشرفته‌ی الکترونیکی در ساختمانِ شصت و نهم هنگ زرادخانه در شرق نیویورک برگزار شد. برای اجرای راشنبرگ به نام *موسیقی در فضای باز (طنین صدا)*[20]، تقریباً پانصد داوطلب در محوطه ی بازی کاملاً تاریکی دور هم جمع شده و حرکات ساده ای اجرا می‌کردند که این حرکات به وسیله‌ی دوربین‌های مادون قرمز ثبت شده و بر روی سه صفحه نمایش بزرگ نشان داده می‌شدند. علاوه براین، پریدن‌های اجرا کنندگانی که تنیس بازی کرده و به جای توپ، امواج رادیویی با راکت‌هایشان برای هم می فرستادند، نیز بر روی صفحات نمایش دیده می‌شد. این تمامِ آن چیزی بود که تماشاگران دیدند، چرا که وقتی چراغها روشن می‌شد، اجراکنندگان صحنه را ترک کرده بودند و

[14]- John Tinguely
[15]- Hommage a New York
[16]- Variations V
[17]- Lucinda Childs
[18]- Deborah Hay
[19]- Nine Evenings: Theatre and Engineering
[20]- Open Score (Bong)

تماشاگران قادر به دیدن چیزی نبودند." (رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم، مایکل راش، ٤٥) (تصویر شماره ٤)

"این رویداد، ورود به قلمروی جدیدی از هنر بود و بیشتر از نقاشی‌های سفید و نقاشی‌های ترکیبی از نقاشی دور می‌شد. اگر این نقاشی‌ها، رسانه‌ی نقاشی را به شیء تبدیل کرده و ساختار زیبایی‌شناسی را از آن زدودند، رویدادهای راشنبرگ نشانه‌های نقاشی را نیز از آن گرفت و ناقوس مرگ نقاشی را به صدا درآورد. مهم ترین اتفاق، شادمانی هنرمند از امکانات تکنولوژی جدید بود. راشنبرگ در اجرایی به نام *لینولئوم*[٢١] در سال ١٩٦٦، لباسی پلاستیکی پوشید که کلوور آن را مجهز به میکروفن کرده بود و فیلمی از صحنه‌های بازسازی‌شده از ورزش‌های آبی و مانورهای هواییِ ارتش را بر روی صفحه‌ی نمایش نشان می‌داد. همکاری‌های او و کلوور به پایه گذاری *ای اِی تی*[٢٢] (تجربیات در زمینه‌ی هنر و تکنولوژی) در سال ١٩٦٧ انجامید که بر پایه‌ی همکاریِ مداوم و تأثیرگذار مهندسان و هنرمندان بود. راشنبرگ و همکارانش، به ویژه طراحان رقص، *تریشا برون*[٢٣] *(م. ١٩٣٦)* ، *دبورا هِی*، *استیو پاکستون*[٢٤] *(م. ١٩٣٩)* و *لوسیندا چایلدز* در فضاهای بسیار متنوعی رخدادهای خود را به روی صحنه بردند و به این کار ادامه دادند. این فضاها اغلب، ماهیّت اجراها را تعیین می کردند. یکی از مشهورترینِ این فضاها، *سینماتِک*[٢٥] (که نامش یادآور تأثیر کارگردانان موج نوی فرانسه، *ژان لاک گدارد (م. ١٩٣٠)*[٢٦]، *فرانسوا تروفو* و دیگران است که در آنجا فعالیت‌های سینمایی خود را انجام می‌دادند) بود که در پاریس قرار داشت. علیرغم این‌که رابرت راشنبرگ علاوه‌بر نقاشی، به مجسمه‌سازی، رقص، عکاسی، فیلم‌سازی، تئاتر، ادبیات و سینما نیز می‌پرداخت و تجربیاتِ او سهم مهمی در پیوند هنرهای تجسمی با موسیقی، تئاتر، ادبیات و تکنولوژی‌های علمی داشت، هرگز نقاشی را رها نکرد و همواره در کسوت یک نقاش باقی ماند اما، بیش از هر هنرمند دیگری در قرن بیستم، ماهیّت این هنر را به چالش کشید." (همان، ٤٧)

[21]- Linoleum
[22]- EAT (Experiments in Art and Technology)
[23]- Trisha Brown
[24]- Steve Paxton
[25]- Cinematheque
[26]- Jean Luc Godard

در سال ۱۹٦۵ رابرت ویتمن[۲۷] (م. ۱۹۳۵) در *آپارتمانِ هرس شده*[۲۸] رابطه‌ی متقابلِ بین بازیگران زنده و تصاویرِ فیلم‌برداری‌شده‌ای (که اغلب از خودشان بود) و بر روی بازیگران و صفحات نمایشِ پشت سرشان می‌اُفتاد، را نشان داد. ویتمن که کارش را با نقاشی شروع کرد، از سطحِ صاف بوم به سطح صاف صفحه‌ی نمایش روی آورد و تلاش کرد مناسباتِ مربوط به زمان (گذشته به صورت فیلم، و حال و آینده قابل مشاهده در حرکات بازیگران) را در زمینه‌ای وابسته به مکان متصوّر سازد. او در دهه‌ی ۱۹۷۰ اولین اثر تلفنی خود به نام *اخبار*[۲۹] را خلق کرد که در آن، در گزارش‌های اخبار می‌آمد که صدای همه‌ی کسانی که از تلفن‌های همگانی استفاده کردند، به‌طور زنده از مرکز رادیویی *دبلیو بی اِی آی*[۳۰] پخش شده‌است. این اثر طی دو تا سه سال بعد، در میناپولیس در هوستون نیز اجرا شد. رابرت ویتمن در سال ۲۰۰۲، اجرای مشابهی را در انگستان به‌نمایش گذاشت که صدای هر کس که با تلفن همراه خود شروع به صحبت می‌کرد، از بلندگوهای بسیار بزرگِ میادین عمومیِ شهر به‌طور زنده پخش می‌شد. اجراهای اخیر او شامل *روح*[۳۱] که در اکتبر ۲۰۰۲ در گالری *پِیس ویلدنشتایل*[۳۲] انجام شد و *آنتن*[۳۳] که در سپتامبر ۲۰۰٤ در سالن مطالعه‌ی *کتابخانه‌ی عمومیِ لیدز*[۳٤] به نمایش گذاشته‌شد، می‌شود. *گزارش محلی*[۳۵]، اجرایی بود که ویتمن در سال ۲۰۰۵ در محله‌های اطراف نیویورک انجام داد. او از چند تن از ساکنین بومی خواست تا با تلفن‌های همراهِ ویدئودارِ خود به مکان‌های مختلف در چند ایالتِ اطراف نیویورک بروند و فیلم‌های ویدئویی کوتاه یا گزارش‌های صوتی تهیه کنند. گزارشات و ویدئوهای به‌دست‌آمده، در هم ادغام شده و به چیدمانِ صوتی تصویری‌ای تبدیل شدند که دارای پنج صفحه‌ی نمایشگر است. این مجموعه در حال حاضر در موزه‌ی گوگنهایم نیویورک نگه‌داری می‌شود.

در همان سال‌ها یعنی دهه‌ی ۷۰، مایکل اِسنو[۳٦] (م. ۱۹۲۹)، با اثرش به نام *خواننده ی ایستاده*[۳۷] به طور جدّی به نقشِ سینما در هنر پرداخت. او هنرمندی کانادایی بود و در زمینه‌های مختلفی چون نقاشی،

---

[27]- Robert Whitman
[28]- Prune Flat
[29]- News
[30]- WBAI
[31]- Ghost
[32]- Pace Wildenstein
[33]- Antenna
[34]- Leeds Public Library
[35]- Local Report
[36]- Michael Snow
[37]- Right Reader