نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۳۹ • پاییز ۱۳۸۸

تفکر مدرن در شکل گیری مجسمه‌های رنگین الکساندر کالدر (نیمه ی دوم قرن بیستم)*

ریما اسلام مسلک**[۱]، دکتر زهرا رهنورد[۲]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۵/۳)

چکیده:

هنر، به ویژه مجسمه سازی، در نیمه ی دوم قرن بیستم دچار تحولات چشمگیری شده است. ظهور رنگ در مجسمه های این قرن اقدامی است مهم، که خود ریشه در تحولات بنیادین مدرنیته و مدرنیسم دارد. انقلاب صنعتی و دسترسی به ابزار و مواد نوین، تحول در تفکرات فلسفی و تعاریف اولیه ی هنر، طرح نظریه های علمی و توسعه ی فضاهای شهری و راه های ارتباطی، بخشی از این تحولات به شمار می آید. ذهنیت گرایی در قالب مجسمه های انتزاعی الکساندر کالدر از مهم ترین دستاوردهای هنر قرن بیستم است و رنگ در توسعه ی این مهم نقشی بسیار حیاتی داشته است. آثار رنگین کالدر از طریق صفحات رنگینی که بر پایه های ساکن و متحرک قرار گرفته اند، به واقعیت متغیر عصرِ خویش اشاره دارند و مخاطب خود را به درک متفاوتی از هنر دعوت می کنند. این مقاله با معرفی اصلی ترین زمینه های شکل گیری آثار الکساندر کالدر و بررسی رنگ در آنها، به جایگاه مهم آثار او در روند شکل گیری مجسمه سازی معاصر می پردازد. استفاده از سه رنگ اصلی در آثار حجمی کالدر، به ویژه در مجسمه های متحرک، بدعتی نو در مجسمه سازی قرن بیستم است و فراخوانی جهانی برای مخاطبان هنر معاصر.

واژه های کلیدی:

مجسمه ی رنگین، تفکر مدرن، مجسمه ی حرکتی، مجسمه ی ایستا، فضا.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول تحت عنوان: "بررسی رنگ در مجسمه های نیمه دوم قرن بیستم" است، که به راهنمایی نگارنده دوم در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا در دست انجام است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۱۱۱۲۵۰۵ - ۰۲۱، نمابر: ۸۸۶۳۹۴۵۸ - ۰۲۱، E-mail: rima_5151@ yahoo.com.

مقدمه

تحولات ناشی از انقلاب صنعتی و ظهور مدرنیسم و به تبع آن تغییرات در مفاهیم بنیادی هنر و طرح تئوری های مختلف علمی در قرن بیستم، تعاریف جدیدی از هنر به ویژه مجسمه سازی را موجب شده است. توجه به مفاهیم بنیادی فضا و زمان به منظور ارائه مفاهیمی پیچیده و متناسب با دغدغه های انسان این قرن و به دنبال آن استفاده از مواد و مصالح جدید و نهایتاً ظهور رنگ در آثار حجمی این دوران، روندی نو و متفاوت را در مجسمه سازی سبب می شود.

توسعه ی شهر های بزرگ و ایجاد پارک ها و فضاهای سبز از دیگر تغییراتی است که در روند زندگی شهری دیده شده است؛ فضاهایی متفاوت از گذشته که طراحی و احجام ویژه ی خود را می طلبند. رنگ یکی از مهم ترین عناصری است که به تعریف فضا در مجسمه سازی معاصر می پردازد.

الکساندر کالدر که از مجسمه سازان شناخته شده ی قرن بیستم است، رنگ و حرکت واقعی را به عنوان دو عنصر اصلی زندگی به عرصه ی مجسمه سازی معرفی می کند. رنگ در آثار ایستا و متحرک[1] کالدر از جایگاه مهمی برخوردار است. او متهورانه از سه رنگ اصلی در این آثار بهره می جوید. آثار رنگینِ متحرک و ایستای کالدر از مهم ترین ابداعات قرن بیستم محسوب می شود. قرنی که خود، حرکت، سرعت و عدم قطعیت را به زندگی انسان ارائه کرده است. بیننده ی آثار متحرک کالدر در هر لحظه در هجومی از تصاویر پی در پی رنگی و متنوع قرار می‌گیرد. آثار ایستایش نیز به دلیل سه بعدی بودن، از طریق صفحات عظیمی که فضا را در جهات مختلف اشغال نموده، در معرض نور محیط به تعابیر مختلفی از یک رنگ ثابت می پردازند. شناخت آثار کالدر، زمینه های شکل گیری آنها و بررسی رنگ در این آثار به منظور دسترسی به تفکری که پایه گذار مجسمه سازی معاصر محسوب می شود، از مهم ترین علل شکل گیری این مقاله است.

روند شکل گیری آثار کالدر

ترکیب رنگ و حرکت در فضایی متنوع و گیرا، بخشی از راز زیبایی احجامی است که توسط الکساندر کالدر (۱۹۷۶-۱۸۹۸)، هنرمند برجسته ی آمریکاییِ قرن بیستم ابداع شد، احجامی متغیر و آزاد که از یک سو بیانگر شادی و نشاط جوانی بوده و از سوی دیگر تحیر و شگفتی را موجب می شوند. این احجام، مجموعه ای از شکل های انتزاعی و معلق در فضا هستند که بر اثر هر تکان تصادفی به جنبش در می آیند. هر یک از آثار کالدر از بی نهایت مجموعهٔ تصادفی و غیر منتظره تشکیل شده است. حرکت شکل های انتزاعی در ابعاد و اندازه های متفاوت و به رنگ های اصلی، از جهات مختلف در هر لحظه احجام جدیدی را ارائه می دهد. این آثار لبریز از کنجکاوی هستند. کنجکاویِ حرکت، رنگ، زمان و فاصله. مجسمه های حرکتی که اولین بار در سال ۱۹۳۱ توسط مارسل دوشان به این نام شناخته شدند، به‌حضور انسان نیز واکنش نشان می دهند. از اینرو آنها زنده اند و نفس می کشند. کالدر با خلق چنین احجام زیبا و خلاقانه ای، موفق به نوآوری بزرگی در مجسمه سازی قرن بیستم شده است.

"او اولین مجسمه سازی بود که بُعد چهارم را در آثارش به نمایش گذاشت: زمان به مثابه ی حرکتی در فضا" (Caradente, 1968, 5). کارهای اولیه او به کمک موتورهای الکتریکی حرکت می‌کردند. چیزی که پیش از او در آثار هنرمندان ساختارگرا نیز مشاهده می شود. اما آثار بعدی که نیروی محرکه شان باد است، زمان را در خود ذخیره کرده اند و به قول سارتر "حرکت را به اسارت خویش در آورده اند" (سارتر، ۱۳۸۰، ۷۳).

البته این بدان معنا نیست که موفقیت کالدر تنها محدود به مجسمه های حرکتی اش بوده است. مجسمه های ایستایش نیز امروز آسمان شهرها را در می نوردند. شاعرانگی آنها از نوعی دیگر است، نه با شدتی کمتر. آنها یادآور موجودات عظیم الجثه ای هستند که به مدد رنگ های شاد و زنده ی کالدر، به نظر طنزآمیز می رسند. صفحات رنگینی که با انحنای زیبا و باشکوه، گاهی به نقاط تیزی رو به آسمان منتهی می شوند. رنگ در این آثار نقش بسیار حیاتی دارد و آنها را به اشباحی رنگین مبدل کرده است، اشباحی هولناک اما نه مهاجم. طنزی پنهان علیرغم ابعاد هراس آور آثار در قلبشان نهفته است. سؤال این است که نقشی که این احجام در فضا بازی می کنند چیست؟

مروری بر روند شکل گیری آثار کالدر با اشاره به اصلی ترین زمینه های ساخت آنها و نهایتاً بررسی جایگاه رنگ در این آثار، شاید تا حدی پاسخ‌گوی پرسش مذکور باشد. کالدر پس از فارغ التحصیلی از رشتهٔ مهندسی، نهایتاً به سوی آن چه که به آن تمایل داشت روی آورد. او پس از یک دوره تجربه نقاشی و تصویرگری و آشنایی با گروهی از مجسمه سازان در پاریس، به کار حکاکی چوب مشغول شد." او با استفاده از سیم، چوب، قلع و چرم، باغ وحش کوچکی شامل موجودات مَفصل دار خلق کرد.

این کار زمینه ای شد برای آشنایی او با سیرک و خلق مجموعه‌های مختلف سیمی که فضـای سیرک را القا می کردند" (Carandente, 1968, 10).

استعداد بی‌نظیرش در ساخت مجسمه های سیمی که فیگورهای متنوع، پرتره های مختلف و گاهی حیوانات را شامل می شد، از ورودش به دنیایی جدید خبر می داد. در تابستان ۱۹۳۰، پس از بازدید از استودیوی موندریان و دیدن شکل‌های هندسی در رنگهای اصلی و تقاطع نورهای مختلف از گوشه و کنار فضا، شدیداً تحت تاثیر قرار گرفت. این فضا تاثیر گذارتر از آنچه بود که هشت سال پیش در سواحل نزدیک گواتمالا در اثر مشاهده حضور همزمان گوی سرخ آتشین خورشید در سویی و سکه ی نقره ای ماه در سوی دیگر حس کرده بود. "او پس از بازدید از استودیوی پیت موندریان، با خود اندیشید که چقدر زیباتر می‌شد اگر تمامی این صفحات رنگین به حرکت در می آمدند. اما موندریان با این ایده موافق نبود" (Baal-Teshuva, 2000, 20). موندریان با سنجشی دقیق و ریاضی گون به نمایش سکون تمایل داشت و با نادیده گرفتن زمان به تأکید بر دیگر عوامل تجسمی و به ویژه رنگ می پرداخت، در حالی که کالدر به تغییر، ناپایداری و دگرگونی می اندیشید. آشنایی کالدر با هنرمندان سرشناسی چون موندریان، پل کله و دیگر منتقدان و متفکران هم عصرش و نیز حضورش در گروه انتزاع- آفرینش[۲]، پیام های گیرایی را در خلق شاهکارهای هنری بی نظیرش به همراه داشته است. اگرچه آثار او چیزی از نئوپلاستی سیسم موندریان وام نگرفته اند، اما حقیقت این است که حضور رنگ های اولیه قرمز، سیاه، آبی و زرد که از سال ۱۹۳۰ به بعد بر همه ی کارهایش حاکم بود، بیانگر درسی بود که از موندریان گرفته بود. با این تفاوت که در آثار موندریان رنگ ها تخت و فاقد پرسپکتیو بودند در حالی که در آثار کالدر، تحرک موجب می شد پرسپکتیوی ایجاد شود که رنگ ها را در تنالیته های مختلف ارائه دهد. به همین دلیل آرناسن نیز معتقد بود: "هیچ یک از شکل هایی که توسط کالدر برای سیستم انتزاعی اش خلق شد، ازمستطیل های بنیادین موندریان آغاز نشده است"(Carandente, 1968, 20).

مجسمه های کالدر به دو صورت ایستا و متحرک طراحی شده اند. آثار متحرک از صفحات متنوع مفصل داری تشکیل شده اند که یا بر پایه ای ثابت استوارند، یا از سقف آویزان می شوند همچون شاخه های متعدد یک درخت که در معرض باد می لغزند و یا به وسیله ی موتوری الکتریکی به جنبش در می آیند. آثار ایستا اما مجسمه هایی هستند که از برخورد صفحات وسیع شکل گرفته اند. آنها با خمش ها و برش های مختلف، بیشتر برای فضاهای شهری طراحی شده اند. این آثار اغلب تک رنگ هستند اما آثار متحرک به جز مواردی معدود به رنگ های اصلی هستند و گاهی نیز در کنار سیاه و سفید دیده می شوند.

در این احجام نیز همچون مجسمه های حرکتی، با تغییر موقعیت بیننده، در تسلسل بی نهایت تصاویر، هر لحظه فرمی تجسمی جانشین فرمی دیگر می شود. ما می توانیم همه آنها را غول های ذهنی یک اسطوره ی جدید بنامیم، اسطوره ی قرن بیستم. آنها احجام انتزاعی رنگینی هستند که جایگزین مجسمه‌های طبیعت گرا در میادین و فضاهای شهری شده اند؛ فضاهایی متناسب و مطبوع که خود نیز زاییده ی تحولات قرن بیستم هستند. این خود نکته ی بسیار مهمی است که در ارائه ی این آثار مورد توجه قرار می گیرد؛ اشاره به فضاهای جدید شهری که شرایط حضور چنین احجام بزرگ و گسترده ای را فراهم آورده است، فضاهایی متناسب با ابعاد جدید مجسمه های شهری قرن بیستم تا بتوانند برای مشاهده ی دقیق آثار، زوایای دید مناسبی ارائه دهند، چرا که برای آنکه بتوانیم درک درستی از این احجام داشته باشیم لازم است پیرامون آنها بگردیم و با فاصله ای مناسب از دور و البته گاهی خیلی نزدیک، آنها را تماشا کنیم. محیط مناسب برای ارائه یک ایده ی هنری، امری بسیار ضروری و مهم محسوب می شود که خود مستلزم شرایطی است که طی قرن ها فراهم شده است.

مهم ترین عوامل شکل گیری آثار کالدر

اگر چه ظهور رنگ در مجسمه سازی قرن بیستم به ویژه در آثار ایستا و متحرک کالدر، امری بدیع و چشمگیر به نظر می‌رسد، اما ریشه های اصلی این تحول را در جایی دیگر که خود زمینه‌ساز انقلابی عظیم در زندگی بشر بوده است، جستجو باید کرد، انقلابی تحت عنوان مدرنیته و مدرنیسم که پیامدهای ناشی از آن زیر بنای زندگی معاصر را فراهم کرده است.

بسیاری از نظریه های موجود نقطه ی آغازین این انقلاب ها را رنسانس و عصر روشنگری در اروپا می دانند. از قرن هفدهم به این سو، اروپا شاهد تحولات اجتماعی عظیمی بوده که به تدریج در سایر نقاط جهان نیز گسترش یافته است. میل به پیشرفت علم و دانش بشر به منظور بهبود در اصلاح اجتماعی و اخلاقی و امید به آینده بخشی از این تحولات است. استقبال از نوآوری و خلاقیت‌های جدید و نهایتاً کشش و تمایل به سوی تحولات دائمی، دورنمایی متفاوت از گذشته را تشکیل می داد که در آثار هنرمندان قرن بیستم، به ویژه الکساندر کالدر نیز خودنمایی می‌کند.

هنر قرن بیستم شامل مجموعه تحولات کوتاه، گذرا و متغیری است که خود در دامن تحولات علمی، صنعتی، فلسفی و غیره پرورش یافته است. اشاره به برخی از این عوامل زمینه ساز که بعدها بازتابشان را در آثار هنرمندی چون کالدر خواهیم یافت، برای شناخت و بررسی نحوه ی تفکر و دور نمای هنری او مثمرثمر واقع خواهد شد.

انقلاب صنعتی و هنر قرن بیستم

بی شک با مشاهده‌ی آثار کالدر، توجه به این نکته که بهره‌برداری از مصالح و ابزار مناسب چگونه هنرمند را در بیان خلاقیت و نوآوری کمک کرده است، امری ضروری به نظر خواهد رسید. این آثار مؤید آن است که فقط تکنولوژی قرن بیستم که خود ریشه در انقلاب های عظیم صنعتی داشته است قادر به پاسخگویی ذهن خلاق و نو آور هنرمند این قرن است، هنرمندی که مایل است از هر آنچه که قبلاً وجود داشته است فاصله بگیرد و پیشتاز و تجربی بودن را به عنوان هدفی والا دنبال کند، چرا که پیشتاز بودن یکی از ویژگی های قرن بیستم محسوب می شود.

انقلاب صنعتی که یکی از مهم ترین ارکان مدرنیته و جنبش مدرن در جهان محسوب می شود، از سال های حدود ۱۷۵۰ نه تنها تغییرات زیادی را در ساختار اقتصادی جوامع غربی موجب شد، بلکه خود زمینه ساز بروز تحولات فکری، فلسفی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بسیاری گردید. این تحولات ابتدا در انگلستان و سپس در سایر کشورهای اروپا بوجود آمد.

"از ویژگی های شاخص انقلاب صنعتی می توان به جایگزینی ماشین با قدرت مکانیکی و نیروی بخار به جای نیروی عضلانی، تحول در ابزار و شیوه های کشاورزی و صنعت، رشد کارخانجات و تولید انبوه، ازدیاد جمعیت و در یک کلام انتقال از جامعه ی ثابت و ایستای کشاورزی و تجاری به جامعه ی صنعتی مدرن اشاره کرد" (نوذری، ۱۳۸۵، ۷۸). ابداعات و اختراعات، دسترسی به انواع ماشین آلات و ابزار و مواد و مصالح جدید، انسان قرن بیستم را برای بیان ایده های نو و خلاق در زمینه های مختلف هنری یاری کرده است. پروفسور بِنه وُلو، معمار و محقق ایتالیایی قرن بیستم معتقد است که "انقلاب صنعتی پایه ی تمام جریان ها و اتفاق‌های زندگی روزمره است" (بنه ولو، ۱۳۸۴، هفت).

تهیه ورق آهن، تولید انواع مختلف مواد مصنوعی، پلاستیک و مصالح جدید از جمله آلومینیوم و همچنین دسترسی به زیبایی از طریق تولید رنگ های متنوع مصنوعی که همه و همه ریشه در انقلاب صنعتی دارد، هنرمند قرن بیستم را قادر می‌سازد تا آثاری نو و خلاق بیافریند. استفاده ی متهورانه از رنگ در آثار مجسمه سازان قرن بیستم از جمله کالدر، گذشته از این‌که بیانگر تفکرات خلاق و مبتکرانه ی هنرمند بوده است، مدیون سلسله تحولاتی است که در زمینه های مختلف صنعتی از جمله تهیه‌ی مواد جدید و نیز شیمی رنگ صورت گرفته است[۳].

پیشرفت در تولید رنگ، ایجاد تنوع در انواع آن، قابل دسترس بودن رنگ های آماده، متنوع و ارزان و نیز دسترسی به رنگ های ثابت و پردوام، مسیر خلاقیت هنرمندان را هموارتر ساخته است. تمامی اینها شرایطی را مهیا ساختند برای ورود به دنیای جدیدی که هنر خاص خود را جستجو می کرد.

برخی از تحولات فکری موثر

با وجود این که اشاره کردیم مجسمه های رنگین کالدر نمونه ی بارز آن دسته آثاری است که زاییده ی صنعت و تکنولوژی قرن بیستم است، ولی بیش از اینها زاییده ی ذهنیت، تفکر و فلسفه ی قرن محسوب می شود. تفکری که خود ریشه در اندیشه های مدرنیته و مدرنیسم داشته است. هنر این قرن از یک سو به مسائل اجتماعی و انسانی و از سوی دیگر به خودِ هنر متعهد می‌شود و از وابستگی به حامیانی نظیر حکومت و کلیسا رهایی می یابد. نفس خلاقیت، خودش موضوعِ هنر شده و بسیاری از هنرمندان را به خود جلب می کند. حاصل این کار نه تنها تغییراتِ سبکی بلکه جابجایی در مفاهیم و تعاریف سابق نقاشی و مجسمه سازی است. خود مختاری هنر، آرمان هنر برای هنر، اصالت و نابگرایی از مفاهیم کلیدی و مهمی هستند که در عرصه ی هنر ظاهر می شوند. ظهور رنگ و حرکت در آثار الکساندر کالدر، تحولی بنیادین در روند مجسمه سازی قرن بیستم به ویژه نیمه ی دوم آن به شمار می آید، تحولی عظیم که دیدگاه انسان قرن بیستم را نسبت به اثر هنری، هنرمند و مخاطب هنر جابجا می سازد.

فرهنگ مدرن غربی ریشه در روشنگری قرن هجدهم دارد، اندیشه ای که برای آزادی فرد و خلق یک زندگی بهتر اهمیت قائل است. تلفیق علم، عقل، فردیت و آزادی از مهم ترین عوامل شکل‌گیری جامعه ی مدرن محسوب می شود. "مدرنیته به تمدن جدیدی اطلاق می شود که در چند قرن گذشته در اروپا و آمریکای شمالی پیدایش یافته و در اوایل قرن بیستم کاملاً آشکار گردیده است و امروزه در جهان غیر غربی مدرنیزه شدن یا توسعه نامیده می‌شود" (کهون، ۱۳۸۱، ۱۱). این تمدن تغییرات زیادی در اعتقادات و باورها، در نحوه ی تفکر، روند زندگی و نهایتاً در بیان هنری جوامع مختلف موجب شده است تا جایی که" ویژگی شاخص آن را تحولات دائمی می دانند" (نوذری، ۱۳۷۹، ۲۷).

آزادی و عقل با تکیه بر فردیت انسان، سعادت انسان این قرن را رقم می زند. این دگرگونی در قرن هفدهم ریشه در عبارتی دارد که از سوی دکارت مطرح شد؛ "من می اندیشم، پس هستم".

"در قرن هجدهم امانوئل کانت به آگاهی ذهنی برای شناخت عینی بدون توسل به الوهیتی که تضمین کننده ی نظم جهان باشد اشاره کرد" (بووی، ۱۳۸۵، ۱۳).

نتیجه ی این تحولات در فلسفه ی جدید عبارتند از تأکید بر زیبایی شناسی و ذهنیت به عنوان موضوع اصلی فلسفه و اصلی ترین دلمشغولی عصرجدید. "یکی از عقاید اصلی در رشته‌ی زیبایی شناسی دقیقاً این است که آنچه شی ای را زیبا می سازد هیچ ربطی به سودمندی یا ارزش مبادله ای ندارد" (همان، ۱۷). این ایده بعدها در قالب آرمان هنر برای هنر آشکار می شود.

کانت شناخت را به ذهن شناسنده (سوژه) نسبت می دهد، نه به موضوع شناسایی (ابژه). این همان چیزی است که ما در هنر مدرن نیز شاهد آن هستیم، یعنی اهمیت دادن به ذهنیت در اثر

هنری که خود از مهم ترین عوامل در وداع مدرنیسم با رئالیسمی[۳] که حاصل نگرش انسان رنسانسی است می باشد. قدم گذاشتن به دنیای ذهنیت و رهایی ذهن از قیود مربوط به زمان، مکان و موضوع از مهم ترین دستاورد های تفکرات این قرن است. از سوی دیگر اصالت یافتن سوبژکتیویسم و ذهنیت گرایی در هنر مدرن، خود عامل مهمی است در تمایل این هنر به انتزاع و تجرید. کلمنت گرینبرگ[۵]، منتقد سرشناس مدرنیست، نقد سوم کانت را شالوده ی اصلی مباحثی چون اصالت، هنر برای هنر و خود مختاری هنر معرفی می کند که از مهم ترین ویژگی های مدرنیسم قرن بیستم به شمار می آیند. مدرنیسم که به فلسفه یا فرهنگ دوره ی مدرن اشاره دارد، به یک جنبش تاریخی بسیار مشخص تر در هنر طی دوره ی ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ اطلاق می گردد. "مدرنیسم (گاهی به طرز گیج کننده ای) هم به کیفیت بصری و لمسی آثار هنری منتخب این دوران اشاره می کند و هم به توصیف های موثر و درگیر با خواستگاه، معنا و اهمیت آنها" (Harris, 2006, 199). اصالت یعنی ارزش دادن به فردیت همراه با ایدئولوژی های آن. "اصالت به شکلی رادیکال جایگزین ایده ی الهام می شود و تولید و ارزش هنری را کاملاً درون فکر، بدن و توانایی های بیانی مجسم در آثار هنرمند می داند" (Ibid, 223-4).

خود مختاری هنر، مدعی تمایز دغدغه های هنر مدرن از علایق و ارزش های سیاسی و اجتماعی است و به نوعی هم جهت با اهداف آرمان هنر برای هنر است. یعنی هنر باید نه به خاطر چیزی بلکه برای هنر خلق شود. همه ی این ویژگی ها به استقلال هنر ختم می شود، استقلال از هر گونه وابستگی به مسائل اجتماعی، سیاسی و مانند آن. توجه به فرم و کم توجهی به محتوا از دیگر ویژگی های هنر مدرن به شمار می آید. ناب گرایی در فرم و رنگ نتیجه ی این دیدگاه است یعنی دسترسی به بنیادی ترین عناصر مجسمه سازانه.

دسترسی به انتزاع ناب و رنگ های اصلی در آثار الکساندر کالدر که بیشتر تحت تأثیر آثار موندریان بود، او را به یکی از برجسته ترین مجسمه سازان قرن بیستم تبدیل می کند. کالدر با دور شدن از اجسام توپر و فشرده، بسیاری از تعاریف سنتی مجسمه سازی را کنار می گذارد و بیننده را با پراکندگی و تنوع روبرو می سازد. او در هر لحظه ما را با فضایی نو مواجه می کند. از این رو شاید بتوان ادعا کرد که کالدر چارچوب مجسمه سازی مدرن را نیز پشت سر گذاشته و از آن هم قدمی فراتر رفته است. پیش از این فضا در آثار حجمی از اهمیت کمتری برخوردار بود. در آثار کالدر اما فضا بخشی از اثر هنری محسوب می شود. کالدر توجه بیننده را به بیرون و درون اثر به صورت همزمان جلب می‌کند و او را با واقعیتی نو مواجه می سازد، "واقعیت قرن بیستم که چیزی نیست جز تغییر و نوآوری که از سوی بسیاری از صاحب نظران مشخصه ی اصلی هنر مدرن محسوب می شود" (لینتُن، ۱۳۸۳، ۹).

تأثیر تئوری های علمی قرن بیستم بر آثار کالدر

شکل گیری جهان و بررسی تحولات پی درپی آن، از مهم ترین دغدغه هایی است که از دیر باز ذهن انسان را به خود مشغول کرده است. دسترسی به مفاهیم جدید در رابطه با انسان و جهان، نتیجه ی سال ها بررسی است که به کمک علم نوین و ابزار جدید قرن بیستم صورت گرفته و در سایر علوم و فنون و هنر این قرن انعکاس یافته است. آثار متحرک و ایستای کالدر نیز با الهام از چنین مفاهیمی، برای پاسخگویی به دورنمای انسان این قرن شکل گرفته اند. " این آثار که به طرزی مبهم یادآور مهندسی هستند، به طرزی شاعرانه حرکت دارند و به طرزی مبتکرانه خیالی اند، اساساً اختراعاتی انتزاعی بودند و شکل آنها کاملاً نو بود" (Carandente, 1968, 15). آنها فصلی کاملاً جدید در تاریخ مجسمه سازی مدرن محسوب می‌شدند، فصلی نو که مصادف بود با عصر شکوفایی علم و تکنولوژی و طرح نظریه های تکان دهنده ای چون نظریه ی کوانتوم[۶]، نظریه ی نسبیت[۷] و اصل عدم قطعیت[۸] از سوی دانشمندانی چون پلانک، آینشتاین، و هایزنبرگ. طرح این نظریات موجب شد فرضیه‌های گذشته به چالش کشیده شوند و نگاهی مجدد و کاملاً متفاوت به جهان و انسان صورت گیرد.

این آثار زاییده ی تفکرات زمانه ای است که تعریفش از ماده، انرژی و ذرات تشکیل دهنده ی جهان تغییر یافته است[۹] و ستارگان، سحابی ها و کهکشان های عظیمش همگی در حرکت دائمی تصور می شود.

"آینشتاین مفهوم فضای نیوتنی را که بر چارچوب مرجع ثابت در سکون مطلق استوار بود، کنار گذاشت. او تصور زمان مطلق را نیز -همراه با تصور فضای مطلق- رد کرد" (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۱۲). فیزیک جدید، جهت گیری جهان را بر مبنای اصول ریاضی می‌دانست. از نظر آن هر ذره ای فقط در جایگاهش در فضا و زمان تعریف می شد. "پس آن چیزی که تعریف می شود یک رویداد است. ذره-رویدادها اجزای بنیادین ساختمان عالم اند" (همان، ۲۲۳).

موبیل های کالدر نیز مجموعه ای از رویدادها هستند، رویدادهای دائمی و متغیر. آنها از یک سو زاییده ی تفکرات معاصرند و از سوی دیگر پرسش هایی در مقابل این تحولات مطرح می کنند. آنها دیگر به احجام فشرده و ساکن گذشته در تاریخ مجسمه سازی باور ندارند. برخلاف آثار هنرمندانی چون فیدیاس[۱۰] و برنینی[۱۱] که به انجماد حرکت در قالب فیگورهایی پر جوش و خروش می پرداختند، آنها جهان را ثابت و متمرکز نمی بینند، بلکه آنرا در تغییر دائمی تصور می کنند.

مجموعه ای از موبیل های کالدر تحت عنوان "یک کهکشان" پس از بازدید وی از افلاک نمای پاریس طراحی شدند. کالدر در این باره می‌گوید: "من در آن لحظه شاد بودم، زمانی که حرکات سیارات را در مسیرهای مختلف می دیدم" (Baal-Teshuva, 2000, 21). مجسمه‌های ایستای کالدر را نیز می توان زاییده ی تحولات علمی زمانه ی خود دانست. این آثار علیرغم ظاهر ثابت و بی تحرکشان، حسی از حرکت

ایجاد می کنند. با وجود وزنشان، صفحاتِ استیلِ حجیم، نور پویایی را منعکس می کنند. پیتر بلو[۱۲] معتقد است که "این احجام اقماری خیالی هستند که از فلز ساخته شده اند. با فهم مهندسی آهنگری شده اند و با احساس شاعرانه شکل گرفته اند (Ibid, 37). نام این مجسمه های ایستا اولین بار توسط هانس آرپ[۱۳] در سال ۱۹۳۲ ابداع شد، سالی بعد از اولین نمایشگاه کالدر در پاریس. کالدر در رابطه با این آثار به علاقه اش به فضا اشاره می کند، فضایی در جهات ریاضی و در مراکز مختلف جاذبه. او معتقد بود که آنها باید به ما نزدیک شوند. همچنین تاکید می کرد که این اشکال بهتر است جدا از طبیعت دیده نشوند، چرا که طبیعت نقش مهمی را در این آثار بازی می کند. او خود را یک واقع گرا می‌پنداشت و بارها متذکر می شد که آنچه را که می بیند، می‌سازد. کالدر واقعیت عصر خود را در قالبی موزون و زیبا ارائه می دهد. او جنبش و حرکت را از زبان صفحاتی رنگارنگ و متنوع در گوش مخاطبینش زمزمه می کند و تغییر و تحول را به عنوان راز زمانه اش فاش می سازد.

تحولات فضای شهری و آثار کالدر

هر چند کالدر نقشی به سزا در شکل گیری مجسمه های شهریِ این قرن داشته است اما این آثار صرفاً بخشی از مقوله‌ی هنر در فضای باز محسوب می شوند، مقوله‌ای که پیشینه‌ای بس کهن دارد." سنت طولانی و قدیمی هنر در طبیعت به دولمن ها و مِن هیرها[۱۴]ی اولیه پیش از تاریخ باز می‌گردد. این سنت بعدها با باغ های رنسانس، باغ های فرانسوی باروک، لابرینت و باغچه ها، چشم اندازهای قرن هجدهم، باغ انگلیسی و معرفی مجسمه های فیگوراتیو به‌عنوان عناصر باغ ادامه پیدا کرد"(Varas-Rispa, 2006, 11). اما در نیمه ی دوم قرن نوزدهم روندی کاملاً متفاوت و نو شکل گرفت، بدین ترتیب که مجسمه های جدیدی برای مکان های خاص ساخته شد و نسل متفاوتی از مجسمه سازان و طراحان باغ به ویژه به رهبری هنری مور[۱۵] و بن نیکلسن[۱۶] به خلق هنر تجریدی پرداختند. این دو در دهۀ ۱۹۳۰ تحت تاثیر جنبش "نو" در هنر و طراحی، آغازگر دوره ای کاملاً جدید در توسعه‌ی پارک های مجسمه ی اروپایی شدند. به موازات این حرکت، توسعه ی شهرهای جدید و تحولات معماری و شهرسازی نیز، نیاز به گونه‌ی جدیدی از مجسمه های شهری را موجب شد.

توسعه ی فضاهای شهری و ایجاد راه های ارتباطی جدید که از دیگر پیامدهای انقلاب های صنعتی محسوب می شوند، از جمله تحولاتی است که در روند شکل گیری هنر قرن بیستم مؤثر واقع شده است، به ویژه در مجسمه سازی که بخشی از آن مستقیماً با فضاهای شهری در ارتباط است. انقلاب صنعتی که یکی از مهم ترین عوامل زمینه ساز معماری و شهرسازی نوگرا بود، با استفاده از روش های جدید، علاوه بر بهبود تکنیک ساختمان، با عرضه ی مواد و مصالح جدید، دسترسی به فضاهای نو و بدیع را ممکن ساخت. "این تغییرات به عقیده‌ی هابرماس زاییده ی گرایش به سوی استقلال و رهایی از بند تعهدات و مقررات گذشته است" (ترنر، ۱۳۸۴، ۱۰).

تمایل انسان معاصر به شهرهایی مدرن و امروزی با معماری متفاوت و تاثیر گذار از یک سو و تماس با طبیعتی هر چند محدود از طریق توسعه ی پارک ها و فضاهای سبز شهری از سوی دیگر، موجب شد که قرن بیستم شاهد نسل جدیدی از مجسمه های انتزاعی رنگین و مختص فضای باز باشد. تمایل به افزایش تماس با طبیعت و آرایش آن، علیرغم شتاب روز افزون انسان قرن بیستم به سوی زندگی ماشینی، او را به فکر ایجاد تار و پودهای سبز در بافت شهری انداخت." او در پی آن به توسعه ی منابع طبیعی، پارک های مختلف و حیات وحش پرداخته و تلاش کرده است بین حفظ محیط طبیعی و استفاده از آن آشتی برقرار سازد" (باستیه، ۱۳۷۷، ۱۵۲).

مجسمه ها و احجام تجریدی از جمله عناصری هستند که قادرند چنین ارتباطی را احیا کنند، بدون آنکه ماهیت محیط را تغییر دهند. طراحی این احجام به منظور آرایش فضا و با استفاده از مصالحی نو و امروزی از مهم ترین دغدغه های هنر قرن بیستم محسوب می شود که بخشی از آن توسط مجسمه‌های حرکتی و ایستای کالدر برآورده می شود.

مجسمه های حرکتی کالدر جو و نور محیط زیست خود را به کار می گیرند و می توانند ابتکاری ناب در هنر محیطی محسوب شوند. مجسمه های حرکتی را می توان به عنوان احجامی ایستا نیز مورد ارزیابی قرار داد. در چنین حالتی، آنها یادآور شکل های اندام وار و سر زنده میرو هستند، یادآور آبزیان، گلبرگ ها و جانوران کوچک. رنگ در آثار ایستا و متحرک کالدر عاملی حیاتی در ترکیب با محیط به شمار می‌آید، چه در تلفیق با رنگ های شاد و زنده ی طبیعت و چه در مجاورت با رنگ های موزون و هماهنگ معماری معاصر. از سوی دیگر در پی بازتاب این احجام رنگین در پوشش انعکاس‌دهنده ی نماهای معماری معاصر، زیبایی این احجام دو چندان می شود.

ظهور رنگ در طراحی مجسمه، مونومان و نمادهای حجمی از مهم ترین تحولات مجسمه سازی قرن بیستم محسوب شده که گذشته از فضاهای سبز، دیگر نقاط شهر را نیز در برگرفته است و در تعامل با معماری و شهرسازی قرن بیستم از اهمیت به سزایی برخوردار است، به ویژه با توجه به اهمیت رنگ در معماری این قرن و نیز تاثیر آن بر مبلمان و آرایش فضاهای شهری که این خود نیز زمینه ای است مناسب برای استقبال از رنگ در مجسمه های متفاوت این قرن.

زمینه های ظهور رنگ در مجسمه های قرن بیستم

رنگ یکی از مهم ترین عناصر بصری است که فارغ از هر گونه شکلی در ذهن انسان حضور می یابد؛ پدیده ای انتزاعی، زبانی آنی و بی واسطه که قدرت ارتباطی زیادی دارد. رنگ در هنر قرن بیستم، متفاوت از گذشته که بیشتر در خدمت بازنمایی و تقلید از طبیعت بوده است، عنصری مستقل و گویا به شمار می آید.

هنرمند قرن بیستم رنگ را بی واسطه ارائه می دهد و از ویژگی های مختلف آن به زیبایی بهره می جوید. جایگاه ویژه و مستقل رنگ در هنر، نتیجه ی مجموعه تحولاتی است که از حدود قرن نوزده به این سو مشاهده می شود: "در این قرن پیشرفت های چشمگیری در روانشناسی، به ویژه روانشناسی ادراک دیده شده که به تاثیرات حسی و عاطفی رنگ و نور بر انسان می پردازند" (لینتُن، ۱۳۸۳، ۴۸). در اواسط این قرن شاهد نهضتی در نقاشی و ادبیات هستیم که در آن رنگ، خط، صدا و حرکت، دیگر در خدمت بازنمایی چیزها نبوده اند؛ عناصری که خود به صورت پروژه زیباشناختی در آمده تا آنجا که در اواخر قرن بیستم هر یک به تنهایی دغدغه ی اصلی هنرمندان را تشکیل داده و شرایط آشتی هنر و زندگی را فراهم ساخته اند. "از سوی دیگر پیشرفت و تکامل عکاسی از نیمه ی دوم قرن نوزدهم موجب شد که جنبه ی واقع گرایی تصویری کم رنگ تر شده و هنرمندان به زودی دریافتند که واقعیت را می توان به راه های گوناگونی عرضه کرد که عکاسی قادر به این کار نبود" (بوا، ۱۳۷۶، ۲۶۶).

"این تفکرات در آثار هنرمندان امپرسیونیست نیز خودنمایی کرد و در فراز و نشیب جنبش های پی در پی و زود گذر قرن بیستم، در برخورد با گرایش های انتزاعی در هنر و رویکرد های مینی مالیستی این قرن، منجر به خلق تصاویری شد متفاوت که " پیش از آنکه چیزی تلقی شوند، تنها سطوح تخت رنگینی بودند که به ترتیب خاصی در کنار هم قرار داشته اند" (گاردنر، ۱۳۶۵، ۶۱۴). بوم های وسیع با رنگ های پر مایه ی نیومن، بوم های تک رنگ راینهارت و بوم های چند رنگ راتکو بخشی از آثار هنرمندان اکسپرسیونیست انتزاعی را تشکیل می دهند. رنگ در آثار ایشان تنها و مهم ترین وسیله ی بیانی هنرمند محسوب می شود و خود زمینه ای است برای ایجاد تحولاتی مشابه در مجسمه سازی.

شاید بتوان کالدر را نخستین مجسمه سازی دانست که همچون نقاشان هم عصر خود به نمایش متهورانه ی رنگ در آثارش پرداخته است، چنان که حضور چشمگیر رنگ های اصلی در مجسمه هایش ریشه در آثار دوست نقاشش، موندریان داشته است.

کاربرد رنگ در مجسمه، تنها به مجسمه های قرن بیستم اختصاص ندارد و شواهد بسیاری در دست است که از هزاران سال قبل هنرمندانِ سراسر جهان، بسیاری از مجسمه ها و نقوش برجسته را رنگ آمیزی می کردند. تفاوت اما در این است که در مجسمه های قرن بیستم رنگ در توسعه ی ذهنیت گرایی اثر به سوژه ی هنر تبدیل می شود و عنصری بیانگر و مستقل به شمار می آید، ولی در گذشته رنگ صرفاً عاملی در فرایند بازنمایی عینی از طبیعت بوده است. از سوی دیگر رنگ در مجسمه های شهری، زمینه ساز هنری می شود متفاوت که محیط انسانِ جدا افتاده از طبیعت را احیا کرده و با الهام از طبیعت به محیط اطرافش زندگی بخشیده است.

رنگ در آثار کالدر

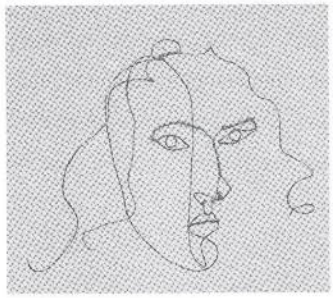
کالدر با استفاده از سطوح متنوع رنگی در ابعاد وسیع یا با ایجاد حرکت در میان لکه های رنگی معلق در فضا، از پایه گذاران مجسمه‌های رنگین انتزاعی در فضای شهری به شمار می آید. او که یکی از بحث برانگیزترین هنرمندان قرن بیستم بود، با خلق احجامی هماهنگ با طبیعت، به رنگ آمیزی میادین و فضاهای سبز شهری پرداخته است. مجسمه های او گاه با پوشش یکنواختی از رنگ با محیط ترکیب می شوند و گاه به مدد رنگ هایی متنوع و گیرا، مستقل و متمرکز عمل می کنند. آنها از زوایای مختلف و در ساعات مختلف روز به رنگ های متنوعی دیده می شوند، چرا که بر خلاف بوم های مسطح نقاشی که نسبتاً رنگ را در حالتی یکنواخت و ثابت نمایش می‌دهند، احجام قادرند روایت های مختلفی، همزمان، از رنگ واحدی ارائه دهند. در مورد احجام ایستا به دلیل ترکیب رنگ با نسبت های مختلف نور و سایه، زوایای مختلف تابش نور و قابلیت حرکت در پیرامون حجم، بیننده با تونالیته های مختلفی از یک رنگ روبرو می‌شود. این اتفاق در احجام متحرک او به مراتب پیچیده تر خواهد شد. احجام حرکتی بر اثر هر نسیم ملایم و حتی حضور افراد که خود موجب انقباض و انبساط هوا می شوند، بیننده را در هجوم عظیمی از تصاویری ناپایدار و متغیر قرار می دهند، تصاویری که رنگ هایی میرا و زود گذر به همراه دارند.

رنگ هایی مشابه‌ی آنچه در مجسمه های کالدر می بینیم، نقاشی‌ها و طراحی های او را نیز در بر گرفته است. آنها ثبت لحظات ثابتی از احجامش هستند که با رنگ های شاد و زنده ی همیشگی که اغلب به رنگ‌های اصلی اختصاص داده می شوند، ترکیب شده اند. به این رنگ‌های اصلی گاهی، سیاه و سفید نیز اضافه می شوند. در یک طبقه‌بندی کلی می‌توان آثار کالدر را از جهت رنگی چنین طبقه‌بندی نمود:

۱ - آثار چوبی اولیه که بیشتر خود-رنگ هستند.

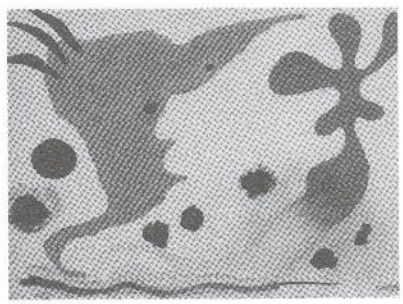
تصویر ۱- گاو، چوب (۵.۱۹ × ۵.۴۱ × ۹.۳۱)، ۱۹۲۸.
مأخذ: (Prather, 1998, 44)

۲- آثار سیمی که فاقد رنگ هستند.



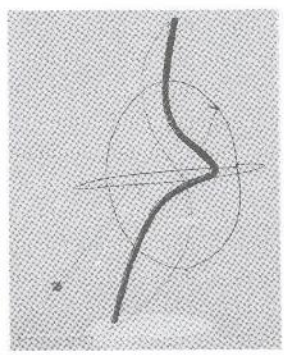
تصویر ۲- مدوسا، سیم (۱.۰۲۴× ۸.۰۴۳× ۱.۰۳۱)، ۱۹۳۰.
مأخذ: (Prather, 1998, 47)

۳- نقاشی ها و تصویر سازی های رنگین که بیشتر تحت تاثیر آثار خوان میرو و کاندینسکی انجام شده اند. البته این آثار به نوعی صحنه‌هایی از مجسمه های ساکن و متحرکِ او را نیز بازنمایی می کنند. در این آثار رنگ های اصلی، سیاه، سفید و گاه لکه هایی از سبز و نارنجی دیده می شود.



تصویر ۳- بدون عنوان، گواش و جوهر روی کاغذ (۷.۳۹× ۹.۲۸)، ۱۹۴۹.
مأخذ: (Prather, 1998, 265)

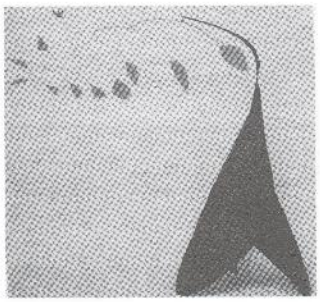
۴- در احجام حرکتی که با موتور کار می کنند اجزای کوچک به رنگهای اصلی و سایر بخش ها اغلب به رنگ های سیاه و سفید رنگ آمیزی شده‌اند.



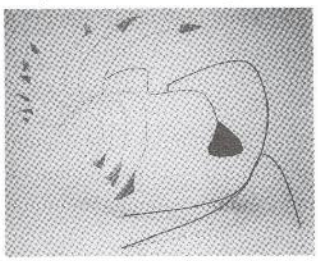
تصویر ۴- یک کهکشان، لوله ی آهنی، سیم، چوب، نخ، موتور و رنگ (۷.۷۳× ۷.۷۸× ۹.۱۰۲)، ۱۹۳۴.
مأخذ: (Prather, 1998, 109)

۵- احجام حرکتی با نیروی باد که خود به دو دسته تقسیم می شوند:

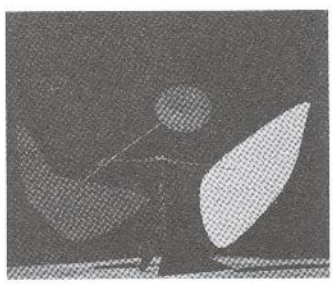
۵-۱- احجام متحرکی که بر روی پایه ای ایستا قرار گرفته اند. این پایه ها یا به صورت صفحات مسطح با برش ها و خمش های متنوع ظاهر می شوند و یا به صورت میله ای ساده حضور دارند. پایه های صفحه ای گویا پیش در آمدهایی بر آثار ایستای کالدر هستند که بعدها طراحی شدند. این پایه ها معمولاً به رنگ سیاه بوده اند، شاید به این دلیل که احجام متحرک سوار شده بر روی خود را بیشتر نمایش دهند. این رنگ سیاه گاه اجزای متحرک حجم را نیز در بر می گیرد. در مواردی نیز سیاه و سفید به همراه لکه‌ای قرمز و یا با رنگ های اصلی دیده می شوند.



تصویر ۵- گلبرگ قرمز، سیم، صفحه ی فلزی و رنگ (۹.۱۲۱×۴.۹۱×۱.۲۵۹)، ۱۹۴۲.
مأخذ: (Prather, 1998: 193)

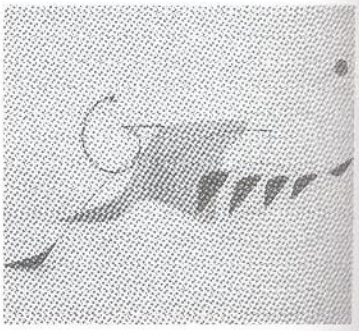


تصویر ۶- عنکبوت کوچک، صفحه فلزی، سیم و رنگ (۷.۱۳۹× ۱۲۷× ۱.۱۱۱)، ۱۹۴۰.
مأخذ: (Prather, 1998: 183)

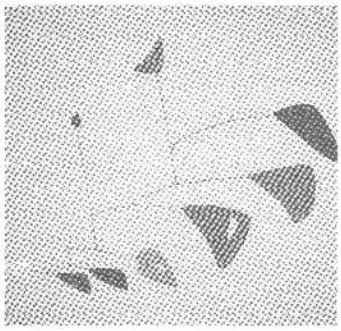


تصویر ۷- قرمز، زرد، آبی، صفحه ی فلزی، سیم و رنگ (ارتفاع: ۳۶ سانتی متر)، ۱۹۶۸.
مأخذ: (Carandente, 1968: 30)

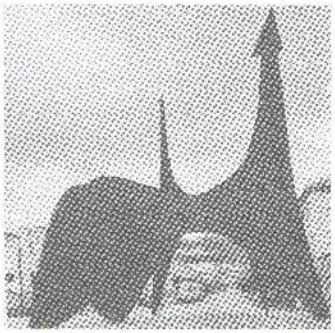
۵-۲- احجام متحرکی که از سقف آویزان هستند. این احجام بیشتر بیانگر تصورات کهکشانی کالدر بودند. آنها با ترکیب بندی های رنگی مختلف وجود دارند. آویز های متحرک کالدر گاهی یکدست با رنگ سیاه، سفید و قرمز پوشیده می شود. رنگ های اصلی در این مجموعه از آثار کالدر نیز مشاهده می شود که گاه در کنار سفید و سیاه قرار می‌گیرند. در مواردی خاص لکه های نارنجی و سبز نیز به این مجموعه اضافه می شوند. کالدر به حضور رنگ قرمز در کنار سیاه و یا سفید تمایل فراوان نشان می داد، اما آنچه مسلم است قرمز همیشه حضور دارد. تمایل کالدر به رنگ قرمز در پوشش منحصر به فردش نیز به چشم می خورد. چنانکه جیمز جانسون سوئینی که از دوستان صمیمی و مشاوران هنری او محسوب می شد در توصیف کالدر پس از مرگش چنین می گوید: " شخصیت عبوس دوستمان را از دست خواهیم داد همانطور که پیراهن قرمز جاودانه اش را که سمبولی از گرمای وجودش بود" (Baal-Teshuva, 2000, 40).



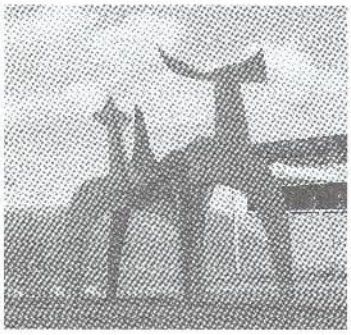
تصویر ۸ - وال زرد، صفحه فلزی، سیم و رنگ (۴۵×۲۶)، ۱۹۵۸.
ماخذ: (Prather, 1998: 307)



تصویر ۹- بدون عنوان، صفحه ی فلزی، سیم و رنگ.
(۹۴ سانتی متر)، ۳-۱۹۵۲
ماخذ: (Baal-Teshuva, 2000, 46)



تصویر ۱۰- تئود لاپیو، صفحه استیل رنگی
(ارتفاع: ۱۵متر)، ۱۹۶۲.
ماخذ: (Baal-Teshuva, 2000, 85)



تصویر ۱۱- لوهال باردیه، آهن رنگی
(ارتفاع: ۸ متر)، ۱۹۷۱.
ماخذ: (Baal-Teshuva, 2000, 93)

۶- حضور رنگ در احجام ایستای کالدر که واپسین یادگاری هایش به شمار می آیند، آنها را به احجامی شگفت انگیز مبدل ساخته است. البته این آثار با پوشش یکدست سیاه نیز دیده شده اند. این احجام به نوعی شکلی تکامل یافته از پایه هایی هستند که کالدر پیش از این، احجام متحرکش را بر آنها سوار می‌کرد، صفحات عظیم و نیرومند با برش ها و خمش های گیرا و جذاب.

این صرفاً طبقه بندی محدودی است از آثار هنرمندی که یکی از پرکارترین مجسمه سازان قرن بیستم محسوب می شود، آثاری که بیانگر ذکاوت و بازیگوشی قرن خود هستند. مجسمه های کالدر با ارائه ی رنگ و حرکت که دو جزء اصلی زندگی واقعی هستند، مخاطبین را به سفری زیبا دعوت می کنند.

مجسمه های کالدر در دامن رنگ ها متولد شده اند، رنگ هایی اصلی که در دستان باد می لغزند، با تابش نور تکثیر یافته و در همزیستی با طبیعت معنا می یابند. کالدر با خلق مجسمه های رنگینش، نخستین مجسمه سازی است که متهورانه رنگ را به مجسمه های قرن بیستم معرفی کرده است.

نتیجه

ظهور رنگ در مجسمه های ساکن و متحرک کالدر که ریشه در تفکرات مدرنیستی دارد، تحولی نوین در مجسمه سازی قرن بیستم به شمار می‌آید. انقلاب های صنعتی، عصر روشنگری و تحولات فکری که مراحلی از روند شکل گیری مدرنیته محسوب می شوند در شکل گیری هنر مدرن به ویژه مجسمه سازی قرن بیستم بسیار موثر بوده اند. مواد و مصالح جدید به کمک ابزار نوین پاسخگوی اندیشه های نوین انسان این قرن می باشند، اندیشه هایی که به خلاقیت و نوآوری بیش از هرزمان دیگر توجه کرده اند. بازنمایی که تا پیش از این مهم ترین هدف هنر محسوب می شد، دچار بحران گشته و جای خود را به ذهنیات و تخیلات هنرمند مدرن داده است. رنگ نیز که قبل از این در خدمت بازنمایی عناصر محیط بکار می رفت، به توسعه ی این تخیلات کمک رسانده و از این پس بخشی از سوژه ی عینی هنری به شمار می آید که بیانگر و مستقل است.

الکساندر کالدر با گرایش به فرم های انتزاعی و رنگ های اولیه، بیننده‌ی خود را به درک واقعیت نادیدنی قرن خود دعوت می کند، یعنی تغییرات دائم و پویایی که از مهم ترین دستاوردهای قرن بیستم است.

آثار کالدر چیدمان های رنگینی هستند که در هر لحظه تصویری متفاوت و تعبیری جدید از رنگی یکسان ارائه می دهند. آنها بیانگر واقعیت متغیر و پویای عصر خود هستند. این آثار به دو جزء اصلی زندگی یعنی رنگ و حرکت اشاره دارند. آنها به مبارزه با تعریف پیشین مجسمه که به حجم به عنوان توده ای فشرده و محدود می نگریست پرداخته اند و مباحث مهمی چون فضا، که از اصلی ترین ویژگی های هنر معاصر محسوب می شود را، مطرح می سازند.

ظهور رنگ در مجسمه سازی قرن بیستم موجب بروز تحولاتی گسترده تر در زمینه ی مجسمه های رنگی و نوری شده است، مجسمه هایی که با خلق فضاهایی ناب و تاثیر گذار طیف وسیعی از مخاطبین قرن بیستم را به خود اختصاص داده است.

رنگ و فضا دو عنصری هستند که در فرهنگ و هنر ما نیز به ویژه در زمینه ی معماری از پیشینه ای غنی برخوردار است. از این رو با تکیه بر این دو عنصر کلیدی و با مروری مجدد و عمیق بر دستاوردهای هنریمان، ضروری است جایگاهی شایسته و چشمگیر را در شکل گیری هنر معاصر به خود اختصاص دهیم.

پی نوشت ها:

۱ Mobile.

۲ Abstraction-creation.

۳ بسیاری از رنگ های مصنوعی در طی قرون ۱۸ و ۱۹ معرفی شدند. اواخر قرن ۱۹، رنگ های پودری از ترکیب رنگ دانه ها ی معدنی و خاکه گچ فراهم آمدند. رزین ها و انواع صمغ های مصنوعی در دهه ی ۱۹۲۰ توسعه یافتند (Feisner, 2000, 143).

۴ هنر مدرن خود هنری واقع گرا محسوب می شود. چرا که رئالیسم تنها واقعیت مشهود خارجی را شامل نمی شود، بلکه واقعیت های نادیدنی درونی را نیز در بر می‌گیرد. رئالیسم نیمه ی دوم قرن بیستم، رئالیسم نو نامیده می شود.

۵ Clement Greenberg.
۶ پلانک در سال ۱۹۰۰ دریافت که انرژی تابشی به صورت ذرات یا تکه های جدا و نا پیوسته پخش می شود. بنابراین تابش از ذراتی تشکیل می شود که پلانک آنها را "کوانتا"، جمع کوانتوم نامید. آلبرت اینشتین نیز در سال ۱۹۰۵ نشان داد که گذشته از شکل موجی صوت، نور و یا هر تابش دیگر مثل حرارت، پرتو ایکس و غیره از ذرات یا دانه های منفرد انرژی بنام فوتون تشکیل شده اند (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۰۸).
۷ نظریه ای که به وسیله آینشتاین فرمول بندی شده، ناممکن بودن تعیین حرکت مطلق را به رسمیت می شناسد و به مفهوم پیوستار فضا - زمان چهار بعدی می انجامد. نظریه ی نسبیت خاص که به توصیف رویدادهایی محدود می شود که ناظرهایی با حالت حرکت یکنواخت نسبت به یکدیگر آنها نظاره می کنند، از دو اصل موضوع بر آمده است: (۱) قانون های پدیده های طبیعی برای همه ناظرها یکسان اند. (۲) سرعت نور برای همه ی ناظرها، مستقل از سرعت خود آن ها، یکی است و نظریه ی عام قابل اطلاق به ناظرانی است که حرکت نسبی یکنواخت ندارند (اواروف - آیزاکس، ۱۳۷۲، ۴۰۴).
۸ اصل عدم قطعیت در سال ۱۹۲۷ از سوی هایزنبرگ و نیلس بور مطرح می شود. طبق استدلال هایزنبرگ، عدم قطعیتی اساسی در همه ی پدیده های اتمی وجود دارد. بدین ترتیب غیر ممکن است که در آن واحد هم موقعیت یک الکترون را مشخص کرد و هم سرعت آن را. با تعیین موقعیت الکترون، سرعت آن را تغییر می دهیم و با تعیین سرعت باعث تغییر موقعیت آن می شویم. هر چه یک جنبه را دقیق اندازه بگیریم، اندازه گیری جنبه دیگر نا مشخص تر می شود (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۱۰).
۹ در فیزیک کلاسیک، جرم هر جسم کمیتی ثابت و تغییر ناپذیر است ولی طبق نظریه ی نسبیت، جرم یک جسم متحرک به هیچ وجه ثابت نیست و با سرعت آن جسم افزایش می یابد. از سوی دیگر به گفته ی اینشتین جرم همانا انرژی تمرکز یافته است. ماده انرژی است و انرژی، ماده. اگر ماده جرم خود را از دست دهد و با سرعت نور حرکت کند، آن را ماده می نامیم. قابلیت جابجایی ماده و انرژی در ۱۶ ژوئن ۱۹۴۵، عملاً به اثبات رسید (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۱۵-۲۱۶).
۱۰ پیکره ساز و نقاش یونانی (حدود ۵۰۰ -حدود ۴۳۲ ق م) یکی از برجسته ترین نمایندگان هنر کلاسیک به شمار می آید. او متصدی ساختن مجسمه ها و نقش برجسته های آکروپلیس بود.
۱۱ جان لرنتسو [جووانی]، پیکره ساز، نقاش و معمار ایتالیایی (۱۶۸۰ - ۱۵۹۸) یکی از برجسته ترین نمایندگان هنر باروک به شمار می آید. سبک پیکره سازی او از آثار میکلانژ سر چشمه گرفت.
۱۲ Peter Bellew.
۱۳ مجسمه ساز، نقاش و نویسنده ی فرانسوی که از جمله هنرمندان سوررئالیست انتزاعی به شمار می آید.
۱۴ یادمان های سنگی عظیم پراکنده در ایرلند، انگلستان و ایالت برتانی فرانسه از دوران نوسنگی. دلمن ها از چند خرسنگ عمودی و یک تکه سنگ به جای سقف تشکیل یافته و محتملاً در اصل نوعی گور دالانی پوشیده از خاک بودند و من هیر بصورت ردیف های موازی و ممتدی است از خرسنگ های قائم و مرتفع. این تخته سنگ ها محتملا در ارتباط با پرستش مردگان یا خورشید بر پا می شدند (پاکباز، ۱۳۷۸، ۷۹۴).
۱۵ مجسمه ساز انگلیسی (۱۹۸۶ - ۱۸۹۸) که بیشتر به دفرماسیون فیگور های نشسته و پیکره های لمیده می پرداخت.
۱۶ نقاش و نویسنده ی انگلیسی (۱۹۸۲ - ۱۸۹۴) یکی از پیشگامان هنر انتزاعی در انگلستان.

فهرست منابع:

اواروف، ئی. بی - آیزاکس، آلن، (۱۳۷۲)، فرهنگ علم، ترجمه ی دکتر ابوالقاسم قلمسیاه، استاد احمد بیرشک، دکتر قاسم خدادادی، دکتر محمود بهزاد، انتشارات مازیار، تهران.
باستیه، برنارد درز، (۱۳۷۷)، شهر، ترجمه ی دکتر علی اشرفی، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
بکولا، ساندرو، (۱۳۷۸)، هنر مدرنیسم، ترجمه ی رویین پاکباز، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
بنه ولو، لئوناردو، (۱۳۸۴)، تاریخ معماری مدرن، ترجمه ی دکتر سیروس باور، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
بوا، بن، (۱۳۷۶)، زیبایی نور، ترجمه ی پرویز قوامی، انتشارات سروش، تهران.
بووی، اندرو، (۱۳۸۵)، زیبایی شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه، ترجمه ی فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
پاکباز، رویین، (۱۳۷۸)، دایرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران.
ترنر، تام، (۱۳۸۴)، شهر همچون چشم انداز، ترجمه ی دکتر فرشاد نوریان، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری (وابسته به شهرداری تهران)، تهران.
سارتر، ژان پل، (۱۳۸۰)، زیبایی شناسی، ترجمه ی رضا شیرمرز، عطاالله کوپال، تهران.
کهون، لارنس، (۱۳۸۱)، از مدرنیسم تا پست مدرنیزم، ترجمه ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.
گاردنر، هلن، (۱۳۶۵)، هنر در گذر زمان، ترجمه ی محمد تقی فرامرزی، انتشارات آگاه، تهران.
لینتن، نوربرت، (۱۳۸۳)، هنر مدرن، ترجمه ی علی رامین، نشر نی، تهران.
نوذری، حسینعلی، (۱۳۷۹)، مدرنیته و مدرنیسم، انتشارات نقش جهان، تهران.
نوذری، حسینعلی، (۱۳۸۵)، صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته، انتشارات نقش جهان، تهران.
Baal-Teshuva, Jacob, (2000), Calder , Taschen, Koln.
Carandente, Giovanni, (1968), Calder , Mobiles and Stabiles , Collins, Milano.
Feisner, Anderson, (2000), Colour , Laurence King, London.
Harris, Jonathan, (2006), Art History: The Key Concepts , Routledge, London.
Varas, Valeria -Rispa, Raul, (2006), Sculpture Parks in Europe , Birkhauser, Basel .

منابع تصویری:

Baal-Teshuva, Jacob, (2000), Calder , Taschen, Koln.
Carandente, Giovanni, (1968), Calder , Mobiles and Stabiles , Collins, Milano.
Prather, Marla, (1998), Alexander Calder , National Gallery of Art , Washington.