

بررسی تحولات و رویکردهای مجسمه‌سازی معاصر هند

سمیه شفیعی*

چکیده: بررسی و مشاهده سیر مجسمه‌سازی در کشور هند از دیرباز تا عصر حاضر، گویای این واقعیت است که هنرمندان هندی، در گذر از هنر سنتی و گام نهادن در عرصه گسترده هنر مدرن و پس از آن، عناصر فرهنگی سرزمین هندوستان را به کار گرفته‌اند و با استفاده از زبان بین‌المللی هنر، در جهت ارائه این فرهنگ در سطحی جهانی، به موفقیت‌های چشمگیری دست یافته‌اند. در واقع هنرمند معاصر هندی نیز چونان هنرمندان گذشته، سعی در ایجاد ارتباطی عمیق با اصل جغرافیایی و هویت خویش ولی با گزینش زبانی قابل فهم برای جهانیان، از طریق خلق اثر هنری دارد. مقاله حاضر می‌کوشد که با معرفی و بررسی وجوه اشتراک و افتراق موجود در میان رویکردهای مجسمه‌سازی تعدادی از هنرمندان معاصر هند به جستجوی مصادیق این مهم و چگونگی آن بپردازد.

واژگان کلیدی: مجسمه‌سازی، هند، تحولات، معاصر

مقدمه

در میان جوامع صاحب تاریخ مجسمه‌سازی، کشور هند جایگاه ویژه‌ای دارد. انبوه پیکره‌های کوچک و بزرگ ساخته شده با موادی همچون سنگ و سفال که امروزه پس از گذشت قرن‌ها پا برجایند، مستنداتی از این پیشینه هستند. پیشینه‌ای که می‌توان رد آن را تا مجسمه‌های سنگی و سفالی و مفرغی تمدن سند، یعنی تا اواخر هزاره چهارم قبل از میلاد پیگیری نمود. وجود این سنت کهن و میراث مهم، در طی دوران‌های مختلف تاریخ هند به صورت‌های مختلف بروز یافته است تا جایی که هر جهانگردی به سرعت متوجه کثرت و تنوع آن می‌شود.

پیکر تراشی روی صخره‌ها در اندازه‌های کوچک، از مجسمه‌ای کوچک و بدون ظرافت تا یک معبد کامل که توسط صنعتگران ماهر از سنگ یکپارچه در مقیاسی بسیار بزرگ ساخته شده - و هر بنای دیگری، در مقایسه با آن حقیر می‌نماید - متفاوت است. (تصویر ۱)



تصویر ۱

آنچه مسلم است این است که هنر و فرهنگ هندوستان، بسیاری از عناصر دینی را در خود جای داده و هنر در واقع بخشی از زندگی را تشکیل می‌دهد. این طور به نظر می‌رسد که در این سرزمین اسرارآمیز، تاریخ، افسانه، اسطوره و متافیزیک چنان به هم آمیخته‌اند که جدایی یکی از دیگری میسر نیست.

می‌توان راز کثرت تندیس‌های خدایان و پیکره‌های متعدد و نقوش برجسته فراوان را در شناخت اسطوره‌ها و ارباب‌الانواع هند و به طور کلی در مذهب این سرزمین

* دانشجوی رشته پژوهش هنر، مقطع کارشناسی ارشد دانشکده معماری و هنرکاشان

ای از هاراپا متعلق به دره رود سند مربوط به هزاره چهارم ق میلاد (تصویر ۲) و پس از آن در تمامی پیکره ها و شمایل‌های بعدی به خصوص در پیکره های عظیم مینوهای مذکر و مؤنث طبیعت (تصویر ۳) می‌توان یافت، حاکی از آمیختن جنبه‌های زمینی و ملکوتی و دوری از طبیعت گرایی (به معنای یونانی آن) است. در واقع پیکرترشان هندی کوشیده اند در لابلای تاثیرات یونانی، سبک اصیل و روند شخصی خود را که مبتنی بر اعتقادات دینی و سنتی متداول در هند است حفظ نمایند. این بدان معنی است که در بسیاری از معابد هندو هدف اول، شرح تمامی وقایع، خدایان و افرادی است که در تمام آیین ها و حماسه های مذهبی وصف شده اند و طبیعی به نظر می‌رسد که در این مسیر شاهد خلق پیکره هایی متفاوت از سایر تمدن ها باشیم چرا که زندگی روحانی در هند ویژگی‌هایی دارد که با هیچیک از کشورهای دنیا برابر نیست. به طور کلی به نظر می‌رسد که در هند قدیم آنچه که فرهنگ، هنر، فلسفه و دیگر جوانب زندگی را بسیار تحت تأثیر خود قرار داده مسائل دینی و اعتقادی بوده است. در ادامه به طرح تصویری از هندوستان امروزی و بررسی تحولات جامعه‌شناسی و به تبع آن تغییر در مقولات هنری و فرهنگی آن پرداخته و تاثیر دین را در مجسمه سازی امروز هند نیز پی می‌گیریم.



تصویر ۳



تصویر ۲

◆ هند امروز

تصویر هند امروزی و مقایسه آن با آنچه از گذشته این کشور به تصویر کشیده شده است نشان از اهمیت توجه به تحولات جامعه‌شناسی هند برای مطالعات مربوط به فرهنگ و هنر معاصر آن است. اگر چه امروزه در هند نیز می‌توان همانند بسیاری از جوامع در حال گذار، همزمانی سنت ها را در کنار تحولات جدید مشاهده کرد، اما واقعیت این است که کشور هند به مراتب بیش از جوامع غربی، و حتی جوامع شرقی تحت تأثیر مفاهیم دینی و اساطیری است و این مفاهیم، با وجود تغییرات ناشی از عوامل مؤثر در زندگی امروزی، هنوز هم به قوت خود باقی است و بر

جستجو کرد و این خود، سبب و کلید کشف بافت اجتماعی و فرهنگی هند نیز خواهد شد. دین مداری نه تنها در گذشته های دور، بلکه در دوران معاصر هند نیز از اهمیت و جایگاه ویژه ای برخوردار است و تأثیر آن نه تنها در زندگی فردی و خانوادگی، بلکه تقریباً بر تمامی جنبش های سیاسی و اجتماعی مشهود می باشد. از آنجا که هنر و هنرمند نیز بخشی از بافت اجتماعی هند را تشکیل می دهند، پس عجیب نیست اگر مجسمه سازی امروز هند در پاره ای از رویکردها و یا حتی در بطن و متن واقعی خویش به دنبال تفسیر و شناساندن مسئله دین و سنتها، لیکن در گرایش های مختلف باشد.

این مقاله می کوشد تا با معرفی رویکردهای تعدادی از هنرمندان معاصر هندی و جستجوی وجوه اشتراک و افتراق آنها در عرصه مجسمه سازی به بررسی شایسته ای در این هنر بپردازد. به همین منظور ذکر پاره ای خصوصیات در زمینه موقعیت فرهنگی و هنری و اجتماعی کشور هند در گذشته و در دوران معاصر و همین طور شناخت جایگاه فعلی هنر مجسمه سازی را به طور خاص، قبل از بررسی این رویکردها، لازم می داند. لازم به ذکر است که کمبود و یا عدم دسترسی به منابع مکتوب اطلاعاتی در زمینه مجسمه سازی معاصر هند، نگارنده را بر آن داشت تا برای آشنایی با هنرمندان معاصر هند، دست به جستجوی اینترنتی و در سایت های هنری مختلف بزند. لذا با اینکه این رسانه منبع مفید قابل استنادی در باب مطالعات تحقیقی به حساب نمی آید، کمک شایانی در یافتن مجسمه سازان معاصر هندی که تاکنون، نامشان در هیچ کتابی - و یا لااقل در هیچ کتاب قابل دسترسی به ثبت نرسیده است، به گردآورنده این مقاله نمود.

◆ هند در گذشته

برای اینکه بتوانیم تصویر درستی از تحولات مجسمه سازی در سرزمین هند داشته باشیم ناگزیریم معرفی مختصری از هند کهن پیش رو بیاوریم، زیرا همانگونه که در ادامه خواهیم دید شناخت بخشی از رویکردهای مجسمه سازی معاصر هند در گرو ادراک ساختار جامعه شناسانه هند سنتی است. ساختاری که بر اساس تنوع فرهنگ، سنن و آداب به وجود آمده است و بی شک پرداختن به آن مقوله ای مفصل می طلبد، اما از آنجا که محتوای این مقاله حول محور هنر مجسمه سازی معاصر هند در گردش است ناگزیر به ذکر مشخصاتی کلی بسنده می کنیم.

نگاهی به سنت پیکره سازی هند و حجم وسیع مجسمه های باقیمانده از آن که نمونه بارزش را در نیم تنه

طبق برنامه‌ریزی قبلی و زیر سلطهٔ مرد خانواده انجام می‌شود و در عین حال بسیاری از قید و بندها و نابرابری‌ها از سر راه زنان برداشته شده است. بعید نیست که در زمینه های هنری آثاری شکل بگیرد که گویای فرهنگ و بافت و خاستگاه اجتماعی آنها باشد. شاهد محکمی بر این عبارات، در همین مقاله و در تعداد چشمگیر هنرمندان مجسمه ساز زن معاصر در این کشور می باشد. این اندازه نوسان در دموکراسی را می توان در اثر «رقص دموکراسی»^۱ از منصور علی^۲، که بعداً به او خواهیم پرداخت مشاهده کرد. او با ایجاد چیدمان ایستاده‌ای شامل انبوهی از صندلی‌های فرسوده که به نظر می‌رسد هر لحظه امکان سقوط و فروپاشی دارند، تصویر پر مفهومی ایجاد کرده است. در واقع خصوصیت برجستهٔ مجسمه‌سازان معاصر هندی استفاده از مفاهیمی است که برای اغلب جوامع آشنا هستند و در عین حال ارتباط عمیقی با هویت و ریشه های فرهنگی کشورشان دارند. در مباحث بعدی، به ارائهٔ نکاتی خواهیم پرداخت که مؤیدی بر مطالب فوق باشند.



تصویر ۴

◆ هنر معاصر هند

تحولات معاصر هند در کشور هند همچون سایر جوامع در حال توسعه، تنها محدود به تأثیرات زندگی روزمره و فرهنگ بومی و حواشی آن نشد. در این مقوله تأثیر مسائل فرهنگی و اجتماعی و برخورد با بازار جهانی هنر و جنبش بین‌المللی هنر مدرن و به تبع آن ایجاد گرایش‌های جدید در هنر را نمی‌توان نادیده گرفت. در این زمینه، هنرمندان هندی، به تجربهٔ انواع چالش‌های هنری پرداختند که گریبانگیر همهٔ کشورهای در حال توسعه می‌گردد. آنها «توانستند از طریق انتخاب آگاهانه با مدرنیسم غربی روبرو شوند».

ساختار اجتماعی هند تأثیر می‌گذارد (تصویر ۴). به جرأت می‌توان گفت که اعتقاد به اساطیر در این کشور «بخشی از فرهنگ زنده ای است که مزید بر تودهٔ مردم، فرهیختگان این سرزمین نیز بدان توجه دارند و بدینسان هندیان همیشه به حفظ باورهای کهن و کاربرد این اعتقادات، شاید گاهی با تحریف، در نظرات فلسفی نو و شرایط جدید اجتماعی تمایل دارند.» (ایونس، ۱۳۷۳، ۹) نکته جالب توجه این است که با وجود تمامی این شرایط، قانون اساسی هند هیچ دینی را به عنوان دین رسمی تعیین نکرده است. از این مطلب می‌توان به این مسئله پی برد که در این سرزمین تضادها در کنار هم قرار گرفته‌اند. «زندگی روستایی قرون وسطایی در کنار نیروگاه‌های هسته‌ای ادامه دارد، روحانیون هندو، دستورات قدیمی ترین دین جهان را اجرا می‌کنند، در حالی که دانشمندان، ماهواره هایی بسیار پیشرفته را طراحی می‌نمایند» (گودین، ۱۳۸۳، ۷) و با وجود بسیاری از پیشرفت‌ها در زمینه های مختلف صنعتی و اقتصاد محکم و با ثبات آن، بخش عظیمی از مردم آن در فقر و به دور از کمترین امکانات سطحی زندگی به سر می‌برند. هندوستان بزرگترین حکومت دموکراسی دنیاست و با این وجود، در مورد نظام سیاسی گرفتار شبهه و تردید است و گمان می‌رود که «نظام طبقاتی، دینی و منطقه‌ای، اتحاد را دچار تهدید کرده است.» (همان، ۱۱۳) پس مشاهده می‌شود که با گذشت قرن‌ها و ورود به دنیای معاصر، تأثیرات مفاهیم دینی، از جمله اختلاف طبقاتی ناشی از اعتقادات دینی، همچنان به حیات خود ادامه و شرایط زندگی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از آنجا که هنر نیز بخشی از زندگی و فرهنگ هند محسوب می‌شود، اشاره به این هم نشینی تضادها در هندوستان الزامی به نظر می‌رسد.

نگاهی به آثار مجسمه‌سازی معاصر هند نشان می‌دهد که بسیاری از هنرمندان بر آنند که هندی بودن خویش را به نحوی در کارشان نمایان سازند و این حاکی از میل به ارتباط با ریشه های فرهنگی است.

بی‌تردید نمی‌توان تأثیر مسائل اجتماعی موجود در کشور هند را در خلق آثار هنری توسط هنرمندان، به عنوان بخشی از ساکنان این اقلیم پهناور و سرشار از گوناگونی های فرهنگی نادیده گرفت. در کشوری که زندگی روزمره بیش از هر جای دیگری حول محور خانواده می‌گردد و حتی برای کسانی که در شهرها ساکنند، کانون زندگی، در روستاها یعنی در جایی است که خانواده در آن زندگی می‌کند، و در جامعه‌ای که همیشه پدر سالار بوده و هست و در عین تساوی حقوق زن و مرد، برای زنان حق مالکیت در نظر گرفته نشده و قانون ازدواج حتی در شهرها، هنوز هم



تصویر ۵

◆ مقایسه رویکردهای تنی چند از مجسمه سازان معاصر هندی

۱. شاید در میان انواع رویکردهای موجود در مجسمه سازی معاصر هند، پرداختن به آثار آنیش کاپور هندی الاصل که فعالیت های هنریش را عمدتاً در انگلستان پی گرفته و همواره خود را متمایل به جریان های اروپایی نشان داده و معرفی کرده است از اهمیت ویژه ای برخوردار باشد، چرا که آثار او در عین اینکه از لحاظ سبک، قرابت بسیاری با محیط زندگی سازان دارند لیکن در حقیقت امر و در بطن خویش، خلوص هنری هند را بازتاب می نمایند. از خصوصیات بارز آثار او که بیشتر در قالب چیدمان اجرا شده اند ارائه اشکالی ساده و کانی ماند و همین طور استفاده همیشگی از رنگ به عنوان یک عنصر ضروری است (تصویر ۶). «رنگ همواره به عنوان یک عنصر نمادین، ضرورت وجود خود را در کار او حفظ کرده و پیوسته نقش خود را همانند آثار تو خالی یاد بودی و به عنوان نیرویی محرک و آگاه کننده نشان داده است.» (پیشگامان مجسمه سازی نوین انگلستان، ۱۳۸۲، ۷۶) او مجسمه های ساده اش را اغلب از رنگ پودری پوشش می دهد. (تصویر ۷) این رنگ ها که بسیار خالص هستند یادآور بافت اجتماعی و فرهنگی سرزمین مادری اوست و در این خصوص اشاره به رنگ تند لباس های زنان هندی خالی از لطف نیست. اهمیت به استفاده از رنگ های خالص در کشور هند تا حدی است که هندیان در مراسم ها و جشن هایی نیز از آن بهره می جویند. برای مثال آنها در یکی از معروف ترین و قدیمی ترین اعیاد هندو که عید هولی^۴ نام دارد، سه شبانه روز اول بهار را به جشن و شادی می پردازند. (تصویر ۸) «آنان آب معطر آمیخته به رنگ قرمز و زرد بر یکدیگر می پاشند و پیشانی را به علامت سرخ و زرد و بنفش می آرایند.» (برازش، ۱۳۸۶، ۳۴)

از دیگر خصوصیات آثار کاپور، ساخت مجسمه هایی تو خالی است که سعی هنرمند را در تجربه فضای درونی اجسام نشان می دهد. (تصویر ۹) «کاپور به شدت تحت تأثیر ایجاد فضای خالی یا «خلأ آفرینی» در مجسمه سازی است. به تعبیر

(پاکباز، ۱۳۸۱، ۹۲۲) و بدین ترتیب به جای میل به باز کردن جایی برای خود در بازار بین المللی هنر، برای ایجاد ارتباط با اصل جغرافیایی و هویت خویش کوشیدند و این شاید بی ارتباط با مسائل سیاسی و انزجار از استعمار انگلیس بر این کشور نباشد. همچنان که آنیش کاپور^۳ مجسمه ساز هندی الاصل ساکن انگلیس - که بعداً مفصل به او و آثارش خواهیم پرداخت در کشوری که روزگاری با استعمار همه جانبه اش هویت و اقتدار زادگاهش را به نابودی کشانده بود، با نمایش آثاری، بافت تفکر فرهنگی هندوستان را به وضوح در معرض دید جهانیان قرار می دهد. برای مثال در چیدمان «سرزمین مادری ام» به ارائه اثری با رنگ هایی کاملاً هندی می پردازد و در عین حال شهری جهانی و غیر قابل انکار می یابد (تصویر ۵). در واقع هنرمندان هندی در تمامی زمینه های هنری کوشیدند تا جایی که توانستند «با بازنمایی واقعیت های ملموس سرزمین مادری خود در عرصه هنر جهانی ظاهر شوند.» (همان، ۹۲۶). اساطیر و جلوه های آن نیز همچنان در زندگی و هنر هند نقش بارزی دارد تا جایی که توانسته است در چهره ای جدید و با برداشت های امروزی از آن و همین طور از عناصر رمزآمیز معنوی هندی، حتی بیش از گذشته رخ بنماید.

اگر چه هنر معاصر هند منشأ و منبعی اساطیری و ریشه دار، در بافت سنتی آن دارد لیکن انتخاب زبانی برای ارائه آن در سطح بین المللی امر مهمی به حساب می آید. زبانی که نه تنها ترجمه واقعیات مختص و قابل لمس زندگی هندی است بلکه انتظارات زیبایی شناسانه دنیای هنر معاصر را نیز برآورده می سازد. در مجسمه سازی معاصر هند، رویکردهای متفاوتی به چشم می خورد که پاره ای از آنها پایبند به سنت های پیکره سازی و بخشی نیز به سمت غرب و روش های متأثر از آن متمایل هستند. اگر چه مجسمه سازان عصر حاضر نتوانسته اند هنر نیاکان خود را احیا کنند ولی در این میان هنرمندانی هم هستند که دست به تجربه در رویکردهای فوق زده و آثاری قابل بررسی و استناد ارائه نموده اند.

به طور کلی می توان گفت که در بخش چیدمان، هنرمندان مجسمه ساز و همین طور آثار متنوع و بیشتری به ظهور رسیده اند. آن دسته از آثاری که در قالب فیگوراتیو ارائه شده اند نیز در غالب کارها جنبه تمثیلی و یا سورئالیستی و یا تأکید بر مضامین اکسپرسیو دارند. پس از این مختصر می کوشیم با معرفی تعدادی از هنرمندان معاصر مجسمه ساز هندی، به بررسی بیشتری در این زمینه پرداخته و مصداق مطالب فوق را در آثار ایشان جستجو و معرفی نماییم.



تصویر ۹

۲. از دیگر هنرمندان هندی که شهرت جهانی یافته اند می‌توان به سوبو گوپتا^۵ اشاره کرد که در دهلی نو زندگی و کار می‌کند. بر خلاف کاپور، آثار گوپتا به طور آشکار به موضوعات روزمره هند اشاره دارد و ابزار و مواد مورد استفاده او شامل ظروف غذای استیل، سطل شیر و... است که توسط میلیون‌ها نفر مورد استفاده قرار می‌گیرد. (تصویر ۱۰) در حقیقت او از موضوعات عادی و معمولی، مجسمه‌هایی تولید می‌کند که دگرگونی اقتصادی سرزمین مادری اش را انعکاس می‌دهند. هم چنین برخی از این مجسمه‌ها، زندگی شخصی و خاطرات گوپتا را گزارش می‌کنند.

زندگی در هند و تماس با آداب و رسوم و فرهنگ و اعتقادات مردم آن به طور ویژه در آثار او نمود یافته است. نظر به اینکه باورهای دینی در انتخاب غذا توسط هندوها مؤثر است، آنها برخی از غذاها را به خاطر اینکه مورد علاقه خدایان هستند در رژیم غذایی خود می‌گنجانند و این اشاره به تقدس غذا و مواد غذایی در این کشور دارد. «از نظر هندی‌ها، غذا بخش مهمی از فرهنگشان است و غذاهای هندی نیز، مثل فرهنگ، جغرافیا و آب و هوای هند متفاوت است. هندی‌ها معتقدند که غذا بر رفتار، روحیه و سلامت فرد تأثیر می‌گذارد.» (گودوین، ۱۳۸۳، ۱۰۳)

گوپتا درباره موضوعات مجسمه‌هایش می‌گوید: «همه این چیزها قسمتی از مسیری بودند که من در آن رشد کردم. آنها در مراسم عبادی و تشریفاتی استفاده می‌شدند که بخشی از دوران بچگی من بودند. هندی‌ها آنها را از جوانی شان به یاد می‌آورند یا این که می‌خواهند به یاد داشته باشند.

من دزد این بت‌ها هستم. من زندگی را از نمایشنامه‌های هند می‌دزدم و این ظروف را از آشپزخانه‌ها. آنها مثل خدایان دزدیده شده‌ای هستند که قاچاقی به بیرون از کشور فرستاده می‌شوند. آشپزخانه‌های هند همانند مکان‌های عبادی، مهم هستند.» (www.wikipedia.com)

او یک شالوده حجمی ذاتاً مظلوفی است برای یک خلأ مرموز.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۵، ۲۱۹) کاپور از آمیزش دو شیوه هنر بی‌پیرایه و مینیمال بهره گرفت و مجسمه‌های ساده‌ای ساخت که اشیای آیینی هند را در نظر مجسم می‌کنند. این آثار هم در سطح ملی و هم در صحنه بین‌المللی شهرتی کسب نموده‌اند. شاید تفاوت کاپور با دیگر هنرمندان مجسمه ساز هم عصرش در این است که او به دلیل اقامت در انگلستان و دوری از بافت فرهنگی هند، سبک و مضمون اکثر آثارش را از محیط زندگی اش انتخاب می‌کند و این باعث شده که در شیوه او نسبت به سایرین، نشانه‌های ملموس و ظاهری کمتری نسبت به مسائل فرهنگی و اجتماعی و آداب و رسوم شایع در هند وجود داشته باشد. اما او شیفته خلوص است و این خالص گرایی در انتخاب فرم‌ها و همچنین رنگ توسط کاپور در حقیقت ریشه در جوهره هنر هند دارد. این موضوع نه تنها از اعتبار هنر او نمی‌کاهد بلکه زبان هنر او را نیز برای جامعه جهانی، گویاتر و قابل لمس تر می‌نماید.



تصویر ۶



تصویر ۷



تصویر ۸

لوازم طبی در کامیونی که به سوی وین می رفت اروپای شرقی را ترک کند، بدین ترتیب فعالیت حیرت آور هنری کریستو بر اساس پنهانکاری، با فراری پنهانی آغاز شد.» (جی گولا، ۱۳۸۱، ۳۸۹) بی شک چمدان های گوپتا نیز ریشه در مسائلی از این دست دارد که با زبانی متفاوت و در قالبی دیگر بیان شده است.

آثار جدید او، که در سال ۲۰۰۹ تولید شده اند، به سوی به نمایش گذاشتن کارهایی است که کیفیت های جدیدی را از اشیای آشنا به نمایش بگذارد. در حقیقت، او با موضوع تاریخی حاضر آماده ها کار می کند؛ با این تفاوت که آنها را در ابعاد و با مواد جدید بازآفرینی می نماید. این آثار هر چند ریشه در تاریخ هنر اروپا، خصوصاً کارهای دوشان دارد، اما همچنان دارای زبان هنری مجسمه های گوپتا است.



تصویر ۱۰



تصویر ۱۱

گوپتا عناصر هر روزه زندگی هندی ها را به کارهای هنری که برای جهانیان قابل فهمیدن است تبدیل می کند. او از میان نسل جوان هنرمندان هندی گفته های کشوری را که در حال حرکت و رشد اقتصادی است، با ساختار مادی گرای، تفسیر می کند. شاید هیچ هنرمند هندی دیگری به اندازه او نتوانسته با ساختن مجسمه هایی از این دست و نمایش آن در مقابل چشم جهانیان، این حقیقت را بازگو کند که کشور او آنچنان از لحاظ اقتصاد کشاورزی به خودکفایی رسیده که از سال ۱۹۸۰ دومین صادر کننده برنج دنیا (پس از تایلند) شناخته شده است. در واقع شاید ظهور غول آسای این همه ظرف غذا اشاره ای زیرکانه به این حقیقت دارد که هندوستان در مقام یک تولیدکننده و جهان در جایگاه یک مصرف کننده قرار گرفته است.

نیت و قصد گوپتا از اختصاص دادن کارهای هنری به موضوعات هر روزه این است که فرم آنها را در مفهوم حل کند، و این کار، او را شبیه هنرمندانی مثل دوشان می کند. گواردین^۶ در سال ۲۰۰۷ او را دومین هرست دهلی نامید. گوپتا موفق شد یک زبان هنری با منشأ هندی پیدا کند؛ زبانی که در عین حال به خاطر جنبه زیبایی شناختی اش در جهان مورد تأیید و تصدیق قرار گرفت. خود وی در این خصوص می گوید: «زبان هنر برای همه جهانیان یکسان است، و این به من اجازه داد تا هر جا باشم.» (همان) در مجموع چنین به نظر می رسد که اکثر کارهای گوپتا مرکب از وسایل پخت غذای هندی است و او از این ظروف به طرز خارق العاده ای در جهت بروز خلاقیت های هنری اش بهره می جوید. «از آثار مطرح و جدید او می توان به «خط کنترل»^۷ (تصویر ۱۱) اشاره کرد که در سال ۲۰۰۸ ساخته شد و در سال ۲۰۰۹ در سه سالانه تیت بریتین^۸ به نمایش درآمد. این اثر یک ابر قارچی شکل عظیم است که تماماً از قابلمه و ماهی تابه ساخته شده است.

نقاشی نیز قسمتی مهم از تجربه های هنری گوپتا است. مجموعه «تا استیل هست آن را بدزد»^۹ وی عبارت است از نقاشی های فوتورئالیستی از لوازم آشپزخانه در حال فرو ریختن و حرکت در فضا» (همان) او در این آثار علاوه بر ادامه روند مفهوم گرایی، توانایی بالقوه خود را در اجرای نقاشی های رئال به تصویر کشیده است. (تصویر ۱۲)

برخی از آثار گوپتا (چمدان ها، مهاجرت کردن، بازگشت به خانه، ...) به نگرانی های او از یک واقعیت تاریخی مربوط به مهاجرت از هند اشاره دارد. (خصوصاً از ناحیه زندگی وی در بیهار) (تصویر ۱۳) و ناخودآگاه ذهن ما را به سمت آثار بسته بندی شده کریستو و ایچف بلغارستانی هدایت می کند. می دانیم که «کریستو توانست با پنهان شدن زیر

بهارتی خر در اثری به نام «فقدان دلیل قابل استناد»^{۱۰} نمای ظاهری از قلب یک وال کبود دریایی خلق می‌کند. (تصویر ۱۴) «از آنجا که وال، از عظیم‌الجثه‌ترین حیوانات دنیاست و سند و مدرک کافی در مورد ساختمان استخوان بندی (آناتومی) این حیوان در دست هنرمند نیست، او در این اثر، قلب را با سرخرگ‌ها و سیاهرگ‌های برآمده از جنس فایبرگلاس آفریده و آنها را با خال‌های هندی رنگی (خال‌های که زنان هندی در وسط پیشانی می‌گذارند) تزئین کرده است.» (www.Saatchi-gallery.co.uk)

خر هنرمندی است که خود را متعهد به بررسی و مطالعه سوء تفاهات فرهنگی و ضوابط اجتماعی، از طریق عملکرد هنریش می‌داند. او خود را به قوم‌نگاری خیرخواه و با حسن نیت که مشغول بررسی فرهنگ خویش است شبیه نموده و برداشتی تازه و تفسیری نو و بسیار قوی از هند امروزی به دست می‌دهد. در اثری به نام «سگ‌های گرسنه، پودینگ کشیف را می‌خورند»^{۱۱} یک جاروی برقی خانگی را با پوست‌های زرق و برق دار و رنگارنگ حیوانات پوشانده است. (تصویر ۱۵) «او در این اثر گونه‌ای از آفرینش‌های خلاقانه دو رگه (پیوندی) را به نمایش می‌گذارد. در واقع او در این اثر گونه‌ای از نوع خویش را ساخته است.» (همان) آثار پیکره‌ای خر، یادآور اولین آثار هنرمند سوئسی مرت اوپنهایم (که در آنها فنجان چای، نعلبکی و قاشق را با خز می‌پوشاند) هستند. گفتنی است که «یکی از راه‌های ساخت مجسمه سورئالیستی، سرهم کردن اشیاء مختلف و ناهمخوان و فرا آوردن یک مجموعه فیزیکی از آنهاست.» (لینتن، ۱۳۸۳، ۲۶۶) این روش منجر به آفرینش‌های اثری می‌شود که در ساختار خود به گونه‌ای باور نکردنی و خارق‌العاده، پندارگون و دور از تصور به نظر می‌آیند. بهارتی خر نیز، همچون هنرمندان سورئالیست غربی، به خوبی توانسته است در این عرصه با ارائه‌های اثری زیرکانه به موفقیت دست یابد.

اثر «بی‌عنوان»^{۱۲} او، از خال‌های هندی چند رنگ و چند لایه تشکیل شده است. (تصویر ۱۶) این دایره‌های رنگی بسیار زیاد و از جنس نمد، بر روی یک تخته رنگی تمرکز یافته‌اند. خوب است بدانیم که خال پیشانی مخصوص زنان هندو است. «آنان یک خال گرد به رنگ قرمز یا زرد یا سیاه در وسط دو ابرو می‌گذارند. این عادت که سبب افزایش زیبایی چهره زنان است به سایر طبقات غیر هندو نیز نفوذ کرده و زنان مسیحی و یا پارسی هم در هند گاهی با خال هندو دیده می‌شوند.» (برازش، ۱۳۸۶، ۳۹) خال هندی که شبیه چرخ میخکوب شده بر قسمت وسط پرچم ملی هند است،^{۱۳} نقشمایه‌ای است که بارها در آثار خر دیده



تصویر ۱۲



تصویر ۱۳

۳. بهارتی خر هنرمند دیگری است که پس از فراگیری هنر در نیوکاسل انگلستان، به دهلی نو نقل مکان کرده است. او علاوه بر آثار مجسمه‌سازی مورد توجهی که دارد، نقاشی‌ها و چیدمانهایی نیز ارائه کرده است که تابوهای اجتماعی و فرهنگی هند را به چالش می‌کشند. در واقع این هنرمند با ارائه‌های آثاری عجیب و دور از ذهن در پی به تصویر کشیدن کاستی‌های فرهنگی هند و متعهد به بازنمایی آنهاست. ملاحظه‌ای آثار خر گویای این واقعیت است که او از منابعی همچون دیوهای جادویی، هیولاهای افسانه‌ای و داستان‌های تمثیلی در آثارش بهره می‌جوید و این نشان می‌دهد که تا حدودی از هنرمندانی مثل فرانسیسکو گویا و ویلیام بلیک الهام گرفته است.

آثار گویا (هنرمند سده نوزدهم و یکی از بزرگترین نقاشان همه دوران‌ها و پیشگام مدرنیسم) بر مبنای خیال شکل گرفته است. او برای مجموعه‌ای از آثارش می‌نویسد: «با این نقاشی‌ها می‌توانم درباره چیزهایی نظر بدهم که در آثار سفارشی که جایی برای خیال پردازی و ابداع باقی نمی‌گذارند- مجال پرداختن به آنها نیست.» (یکولا، ۱۳۸۷، ۵۵) همانطور که می‌دانیم بلیک (شاعر و عارف انگلیسی و نخستین پیشگام واقعیت‌ستیزها و هنرمند سده نوزدهم) نیز در زمره کسانی است که عالم خیال را به واقعیت ترجیح داده‌اند. «ویلیام بلیک را می‌توان موردی در مرز اختلال روانی شمرد. او شخصی عمیقاً مذهبی اما در ضمن بیگانه با واقعیت و طبیعت، کاملاً دستخوش خیالات و اوهام خود بود.» (همان، ۷۹)

۴. از دیگر مجسمه‌سازی‌ها که تا کنون آثاری در خور توجه و بررسی ارائه داده اند هما یویدای^{۱۴} می‌باشد. او اکنون در مامبای^{۱۵} مستقر است و از هنرمندانی است که جهت اجرای هر چه بهتر ایده‌هایی همچون تجسم هویت، آشفتگی و اختلال فرهنگی و اجتماعی، نوستالژی و جنسیت، از هنر عکاسی و چیدمان‌های مجسمه‌سازی بهره می‌جوید. «در اثری به نام «جایگاه کشتار»^{۱۶} که در سال ۲۰۰۸ اجرا شده، مضمون جابجایی و مهاجرت انسانی در آسیا را که در پی موج بی امان توسعه شهری در مناطقی مثل مامبای صورت می‌گیرد، به تصویر کشیده است.» (همان) قسمت بالای اثر شامل شهرهای آلونکی و خراب و ویران مامبای می‌باشد که به شکل واژگون و برجسته، همچون چتری بر سر مونتاژ آذین بندی شده او قرار گرفته‌اند. (تصویر ۱۷) در مقابل این چاپ‌های ماهرانه، شاهد بریده عکس‌های بسیار ریز و کوچکی از هنرمند هستیم که گویا توسط پرده فرشبافت اجتماعی اثر جذب شده‌اند و خیلی پایین‌تر از آن، یک اندام عریان کوچک قرار گرفته که به نظر می‌رسد در حالتی راست و عمودی بسته و زنجیر شده است. «این تصویر شاید اشاره‌ای جدید و تأمل برانگیز به برده داری و عملکرد اجتماعی نابرابری کاستی (طبقه بندی اجتماعی موروئی در هند) دارد.» (همان) در واقع محله‌های فقیر نشین و زاغه نشین سرشته در بالای اثر نیز اشاره به نابرابری‌های اقتصادی اجتماعی و عواقب آن دارد که به عنوان پیامد نهان توسعه شهری در این شهرها ظهور یافته است.



تصویر ۱۷

می‌شود. این نقش تکراری در هویت فرهنگی و اجتماعی هند مرکزیت داشته و می‌توان آن را به عنوان نشانه زنان متأهل و جایگاه ایشان در جامعه دانست. هم چنین طبق آداب و رسوم قدیمی، این خال، بیانگر چشم سوم است و دنیای مادی و معنوی را به یکدیگر پیوند می‌دهد. به تازگی این خال تغییر شکل یافته و به عنوان ضمائم مد در رنگها و شکل‌های مختلف موجود است. «هنرمند با این اثر نیازی ضروری به تغییری اجتماعی را گوشزد می‌کند و نقش زنانی را که در آداب و رسوم هند تحقیر شده‌اند، به چالش می‌کشد. اگر چه تفسیری هم در مورد تناسب خال هندی به عنوان نوعی مدارائه می‌دهد.» (www. Saatchi-gallery.co.uk) همانطور که ملاحظه می‌شود بهارتهی خر با گزینش بیانی سورئالیستی و رجوع به ضوابط فرهنگی و اجتماعی سرزمین مادری اش، جایگاه خاصی را در میان جامعه جهانی هنر به خود اختصاص داده است و تنها به دلیل پرداختن به این امر مهم و به واسطه برگزیدن زبانی همگانی، اتخاذ دستمایه‌های هنری از جوامع غربی توسط او به هیچوجه منجر به شکل‌گیری آثاری تقلیدی نگشته‌اند.



تصویر ۱۴



تصویر ۱۵



تصویر ۱۶

در واقع این بازنمایی‌های خدشه دار و شکسته و عمداً سر هم بندی شده و خالی از ظرافت، هر کدام صورت‌های مردان شبه قاره‌ای هستند که همگی شان رنگ پریده به نظر می‌آیند ولی از فاصله‌ای دور یکنواخت‌تر و همشکل‌تر دیده می‌شوند. «بر روی هر کدام از این مهرها، اسم افراد گم شده به لهجه‌های مختلف هندی نوشته شده است.» (همان) رینا ساینی کالات با انتخاب بی‌گزینش چهره‌هایی از مردم عادی، ذهن ما را به سمت مسائلی کلی و اساسی هدایت می‌کند و در چیدمان‌های عجیب و منحصر به فرد خویش، بار دیگر، با بیانی موجز و زیباشناسانه، بافت فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و سیاسی هند را در معرض دید جهانیان قرار داده و علاقه خود را به یافتن راه‌حلی برای رفع مشکلات کشورش نشان داده است.



تصویر ۱۸ ■



تصویر ۱۹ ■



تصویر ۲۰ ■

۵. رینا ساینی کالات^{۱۷}، بانوی هنرمندی است که با اتخاذ رویکردی دیگر به طور آشکار خود را علاقه‌مند به رفع مشکلات اجتماعی و سیاسی و اقتصادی هند معرفی می‌کند و در این راه با به نمایش گذاشتن آثاری شایسته، بیننده را درگیر افکار خویش می‌سازد. ذهن این هنرمند، مشغول وضع اسفناک چیزهایی است که از لحاظ اجتماعی نادیده انگاشته و کنار گذاشته شده‌اند و به همین منظور روش‌هایی مثل ویدئو، چیدمان، عکاسی و نقاشی را برای بروز ذهنیتش انتخاب کرده است.

«در اثری به نام «گذرگاه پنومبرا»^{۱۸} (تصویر ۱۸) تصاویر مورد نیاز خود را از اینترنت جمع‌آوری و روی بوم نقاشی کرده است. این پرتره‌ها از مردمان عادی انتخاب شده و در چارچوب‌های تزئینی و بالای ویتترین‌های نمایشگاه آویزان شده‌اند.» (همان) در هر دو اثر متعلق به این موضوع، لکه‌ای رنگی که به نظر می‌رسد از دهان پرتره تراوش کرده و به شکل منطقه کشمیر است، به چشم می‌خورد. این منطقه مورد اختلاف توسط پاکستان کنترل می‌شود و هنرمند سعی در اشاره به کشمکش‌ها و درگیری‌های موجود بر سر این ناحیه دارد. ایالت کشمیر شمالی‌ترین نقطه کشور هند است. «در این ایالت مسلمانان زیادی زندگی می‌کنند و هند و پاکستان اختلافاتی بر سر تسلط بر بخش‌هایی از این ایالت دارند.» (بrazh، ۱۳۸۶، ۹۹) در زیر این تصاویر قاب گرفته شده، جعبه مخملی گرد و خاک گرفته‌ای وجود دارد که حاوی سلاح‌هایی کوچک و کنده‌کاری شده از سنگ مرمر است. اینها به گونه‌ای آرایش یافته‌اند که شبیه به یک دهان باز به نظر برسند. (تصویر ۱۹)

هنرمند از طریق زیبایی‌سازی و بخشیدن صورت هنری به آلات تخریب و ویرانی مثل تسلیحات استعماری و همین‌طور با استفاده از نشانه‌شناسی استعماری، علاقه خود را به این موضوع که چگونه خشونت از نظر تاریخی، قانونمند شده است، بیان می‌کند. این اثر همچون قطعه‌ای موزه‌ای و تاریخ دار، ته رنگ و مایه‌ای سیاسی، اقتصادی و بحث‌انگیز دارد و چنین به نظر می‌رسد که ستایش بی‌ثبات و پایه‌ای از یک مرده به عمل می‌آورد. اثر «مترادف»^{۱۸} که در سال ۲۰۰۷، اجرا شده (تصویر ۲۰) پرتره‌ای در مقیاس بزرگ است که هم ناراحت‌کننده و هم دل‌نشین و جذاب می‌باشد. «هنرمند، پرتره‌هایی را برگزیده و آنها را با دقت هر چه تمام‌تر موشکافی کرده و با آرایش و ترکیب‌هایی از رنگ و شکل، مجدداً ساخته است. صورت‌ها که از چند صد مهر پلاستیکی فشرده شده در میان پلاکسی گلاس^{۱۹} تشکیل شده‌اند، از ورای سیستم رمز گونه مواد انتخابی او پدیدار

می‌شوند.» (www. Saatchi-gallery-co.uk)

۷. آثار کریتی آرورا^{۲۲} نیز، به طور آشکارا حکایت از دل مشغولی‌های سیاسی و اقتصادی او در ارتباط با قاره پهناور هند دارد. در این جا به معرفی و بررسی چهار اثر از آثار فیگوراتیو و وچیدمانی او می‌پردازیم.

سوزة تحقیقات آرورا، حمایت و طرفداری مبارزه وار از مردانی است که به شکل خستگی ناپذیری برای شخم زنی و آماده‌سازی مجدد زمین در جهت بازسازی سودمند و پربار آن تلاش می‌کنند. «مرد قیر اندود ۵»^{۲۳} مجسمه‌ای است که انگیزه آن از مردان در حال کار برخاسته است. «آرورا در طول جاده‌های کوهستانی سراسر کشمیر با این مردان برخورد کرده و معتقد است که این جاده‌ها، راه‌های اصلی اجتماعی و مرتبط کننده این منطقه به باقی شبه قاره هند هستند.» (همان) این مردان با ظاهری بسیار عادی و معمولی - بر خلاف پیکره‌های قدیمی هندی و یا الهه‌های ساخته شده در ادوار کهن از سر تا به انگشتان پا در لایه‌ای از قیر سپاه پوشانده شده‌اند و این نشانه‌ای از کاری تقریباً نامفهوم و مبهم دارد که برای تغییر هند مورد نیاز است. مرد قیر اندود نشانه و علامتی تمثیل‌گونه از قاره‌ای است که به دنبال تغییرات سیاسی و اقتصادی خویش گام می‌نهد. (تصویر ۲۳)

«اثر «مرد قیر اندود ۶»^{۲۴} مومیایی یکی از مردان کارگری است که روی یکی از زمین‌های از بین رفته توسط جنگ کشمیر، به تقلا مشغول کار می‌باشد. مسیری که این کارگران، در این هوای گرم و از طریق آن به سراغ کار پرزحمت و سنگین خود می‌روند، شاهدهی بر اراده این مردمان برای کمک در جهت تغییر است.» (همان) چنین به نظر می‌رسد که این پیکره در جای خود میخکوب و با لایه‌ای از قیر پوشانده شده است و این حالت توانایی او را در جهت هر گونه بیان در جا خفه می‌کند (تصویر ۲۴). هنر مند در حال آزمودن نسل مردانی است که در کنار جاده‌ها کار می‌کنند و وظیفه سنگین نوسازی و اصلاح به آنها واگذار شده است.

اثر دیگر او به نام «ابزارها و چکمه‌ها»^{۲۵} که ادامه دل مشغولی‌های او به کار را نشان می‌دهد، شامل ابزارهای کار و تجارت است و به گونه‌ای آرایش و سازماندهی یافته‌اند که حدوداً و در صورت ظاهر، وظیفه سنگینی را که پیش روی این افراد قرار دارد، به تصویر می‌کشند. (تصویر ۲۵) دستکش‌ها و کلنگ‌ها و بیل‌های سیاه‌رنگ همگی با لایه‌ای ضخیم از قیر سیاه پوشانده شده‌اند. «ماده سیاه، همانگونه که جهت پوشاندن جاده‌ها و سطح شاهراه‌های کوهستانی به کار می‌رود، ابزارهای به صف شده این چیدمان را نیز پوشش می‌دهد.» (همان)

۶. آثار مجسمه‌سازی فیگوراتیو ولی عجیب و خارق‌العاده توشار ژواگ^{۲۰} هندی، حاکی از نگاه طنزآمیز و انتقادی او به طبقات شهری است. او به عنوان یک مداخله جو و ابداع‌گر، به خلق هویت‌های حقوقی ساختگی و کاذب می‌پردازد. ژواگ هنر را مسئول حفظ پیوستگی و یکپارچگی فرهنگی می‌داند و این نوع نگاه و بلاغت اندیشه، او را به سوی طراحی یک تک سلولی سوق می‌دهد. «این تک سلولی با بدن منفرد و یک نفره‌اش بسیاری از پوچی‌ها و بی‌معنایی‌های بروکراسی دولتی را در قاره‌ای که بر راه‌حل‌های سیاسی و اجتماعی تکیه زده است، تقلید می‌کند.» (همان)

او در چیدمانی به نام «سپاه آموزنده امپراطوری»^{۲۱} که در سال ۲۰۰۸ اجرا گردید (تصویر ۲۱) ۱۶ پیکره به شکل ربات را به نمایش گذاشته است که توسط لامپ‌های الکتریکی و چراغ‌های ترمز، زندگی و حرکت می‌کنند. این سپاه ربات‌های نامرتب و آشفته، شبیه سربازهایی به نظر می‌آیند که چراغ لوله‌ای فلورسانت را همچون سلاح‌هایی در برابر انسان در دست نگه داشته‌اند. هر کدام از آنها با سبکی ظریف و زیرکانه ساخته شده‌اند و به طور مسامحه‌آمیزی به سرباز شباهت دارند، چرا که ترکیب‌بندی و شکل مسبک هر یک از آنها موقعیت ایشان را روشن می‌سازد و سیم‌های در هم پیچیده نیز پاهایشان را مجموعاً به هم متصل می‌کند. (تصویر ۲۲)



■ تصویر ۲۱



■ تصویر ۲۲



تصویر ۲۵



تصویر ۲۵

ایژه‌های غیر جاندار در اثر ابزارها و چکمه‌ها همانگونه که فردی زندگی آرامی را ترتیب می‌دهد سازماندهی شده‌اند به طوری که عدم حضور حالتی جاندار و انسان گونه را در آنها، برجسته تر نشان دهند. «این ایژه‌ها جز خدمت به سپاه مردانی که به طور روزمره آنها را روی سطوح سخت صخره ها و کنار جاده‌ها مورد استفاده قرار می‌دهند، در خدمت هدف دیگری نیستند.» (همان)

شلوارهای ضخیم و پالتوهای مشکی در چیدمان «پالتو و شلوار»^{۲۶} به عنوان پوسته‌های باقی مانده افرادی هستند که برای ساختن کناره‌های جاده استخدام شده‌اند. این فیبرها که در اصل رنگی و دارای بافت هستند، جهت استفاده به شکلی که در قیر غرقه شوند، غیر ممکن و سفت به نظر می‌آیند. هنرمند اینها را در بیرون آویزان کرده تا خشک شوند، اما قیر بسیار ضخیم تر از آنست که جدا شود. این اقدام آرورا، تلویحاً اشاره به ماهیت تفکیک ناپذیر و ترکیب شده مردان با کارشان دارد.

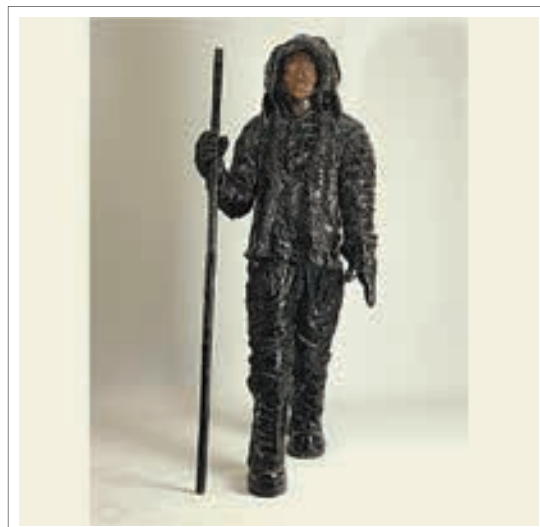


تصویر ۲۳

۸. منصور علی در بارودای هند به زندگی و کار مشغول است. چیدمان‌های آزاد و ایستاده او، متشکل از توده‌ای بلند از صندلی‌های دور انداخته شده و فرسوده است که بدون هدف و دلیل، موازنه پر مخاطره‌ای با یکدیگر برقرار کرده‌اند و هر لحظه ممکن است که به زمین سقوط نمایند. «او اغلب از حاضر آماده‌هایی مثل صندلی‌های به ظاهر خرد و خراب شده‌ای که در این کار دیده می‌شود استفاده می‌کند.» (همان) اثر «رقص دموکراسی» در حال صعود از پایه بلندش به گونه‌ای ظاهر شده است که توسط شانس محض به صورت راست بایستد. در واقع هنرمند می‌کوشد تا هنرش را پوشیده در مزاح و تلخی و زندگی به بیننده القا نماید. (تصویر ۲۷)



تصویر ۲۷

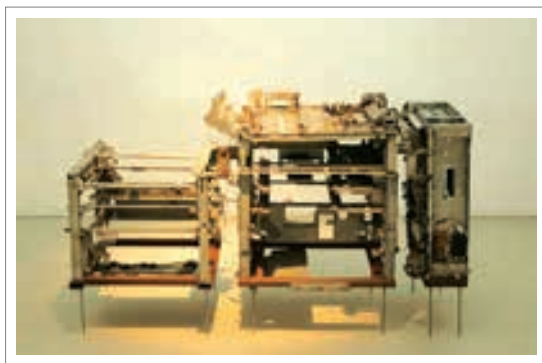


تصویر ۲۴

نگاه می‌کند. «گوپتا با بلند کردن دستگاه زیراکس از سطح زمین و قرار دادن اجزاء داخلی آن در کنار هم به طرز مبتکرانه و مدبرانه موفق می‌شود چیزی بسیار زیبا را از پشت ارائه کند.» (www.Seatchi-gallery.co.uk) این کار جدید توانایی او را در موشکافی و بررسی دقیق واقعیت و برای یافتن فرصت‌هایی جهت بروز خلاقیت، حتی در جایی که مرگ و فرسودگی و نابودی بسیار شایع تر به نظر می‌آید، به تصویر می‌کشد. (تصویر ۲۹) این نوع نگاه گوپتا اشاره‌ای ظریفی به تمامی مسائل زندگی دارد و می‌کوشد بررسی و یافتن واقعیت را زیبا نشان داده و آن را سرلوحه مجموعه فعالیت‌های بشری قرار دهد.



تصویر ۲۸



تصویر ۲۹

۱۱. هنرمند هندی دیگری به نام جیتیش کالات، به طور آشکار به بیان ذهنیات سیاسی و اجتماعی خویش می‌پردازد و در این راه در چیدمان‌های قابل توجهش، از سخنان رهبر دوران استعمار هند، مهاتما گاندی، بهره

۹- راجش رام^{۲۶} که آثار فیگوراتیو قابل توجهی در طول فعالیت‌های هنری خود ارائه کرده در الله‌آباد بیهار به زندگی و کار مشغول است. «آثار او، اشاره به فرهنگی پیچیده دارد که با سازماندهی مجدد خود، بار دیگر همچون ابر قدرتی نو و در حال پیشرفت ظاهر می‌شود. جاه‌طلبی‌های بلند پروازانه و مقاصد هدفمند، در حالی که برای مردمان تحقیر شده به خاطر شرایط زندگیشان، دلواپسی‌ها و نگرانی‌های هولناکی را رقم می‌زد، اما برای بسیاری از هندیان هم گنجینه‌ای از فرصت‌ها را فراهم می‌آورد.» (همان) در اینجا به معرفی مجسمه برنزی ساخته شده توسط این هنرمند به نام «بار سنگین»^{۲۷} می‌پردازیم. (تصویر ۲۸) این اثر، پیکره‌ای را نشان می‌دهد که از کمر خم شده است. دو دست در سمت راست بدن آن دیده می‌شود که یکی به سختی سعی در بالا نگه داشتن شلوار کتانی مرد دارد و دست دیگر، کیسه سنگینی با بافت سیمی را به دوش می‌کشد. در سمت چپ، دستی که از پشت سر پیکره بیرون آمده است، گوش او را به گونه‌ای گرفته که به نظر می‌رسد مشغول گوش‌کردن به صدای زمین است. فیگور به شکلی است که سنگینی بار طاقت فرسا به راحتی احساس می‌شود.

این پیکره به گونه‌ای تندیس وار متعالی است و ظاهراً از فشار عواقب بحران جهانی غذا چنین فلج شده است. کیسه سیمی نازک و بی استحکام او، پر از چیزهایی مثل سبزیجات است و این بیانگر نیاز به مواد غذایی همچون تجارتی جهانی است. همانطور که می‌دانیم جمعیت هند بسیار زیاد است و به این خاطر، با وجود پیشرفت‌های اقتصادی ضد استعماری فراوانی که در زمینه صنعت و خود کفایی داشته «هنوز هم با مشکلات اجتماعی و اقتصادی روبروست و بانک جهانی، هند را در لیست کشورهای کم درآمد قرار می‌دهد.» (برازش، ۱۳۸۶، ۵۳)

با این وجود در سال‌های اخیر، رشد اقتصادی هند در زمینه‌های کشاورزی و صنعتی روز افزون و چشمگیر بوده و این حاکی از آن است که مردم هندوستان کشورشان را به سمت اقتصادی ایستا هدایت می‌کنند. رام در این اثر، از فردی عادی، که به خاطر جمعیت فراوان کشورش در حال خفگی است ولی چنین محکم ایستاده است، تجلیل می‌کند. ۱۰. به نظر می‌آید ساکشی گوپتا، این هنرمند ساکن دهلی نیز، با بازیابی و اصلاح تکه پاره‌های فرسوده اشیاء دست به خلق اثر هنری می‌زند. به عنوان نمونه او به اسکلت یک دستگاه زیراکس قدیمی و از کار افتاده که ظاهراً تا نقطه اضمحلال و نابودی مورد استفاده قرار گرفته است، آن چنان بها داده است که گویا دانشمندی قضایی است و زیر نور اتاق عمل جراحی به ارگان‌های تشریحی و کالبد شناسی



استقلال هند تا به حال نشان می‌دهد.

به هر روی، در اثر هنری کالات، بیانیه پرشور گاندی، به شکل چیدمانی فراموش نشدنی و به یاد ماندنی در نقطه عطف تاریخ این ملت مورد تحلیل و بررسی و بازآفرینی قرار می‌گیرد. این استخوان‌های ظاهراً لاغر که هر یک به طور جداگانه شکل داده شده‌اند تا حروف الفبای بیانیه را سازمان دهند، روی قفسه‌های رنگی باریک قرار گرفته‌اند. (تصویر ۳۲) این اشیاء دست ساز در پی بازبانی یک تأثیر کلی و ماندگار هستند و نشان از آن دارند که صدای گاندی، همچون باقی مانده‌ای از گذشته، باز می‌گردد تا نیاز به صلح در هند و نیز در تمامی مناطق را یادآور شود.

جیتیش علاوه بر چیدمانهای عظیمش، مجسم‌های منفرد و فوق‌العاده عظیمی نیز اجرا نموده که «ارودا»^{۳۲} یکی از آنهاست. (تصویر ۳۳) «این اثر با مقیاس بزرگی که دارد یکی از آن پسران جوان هندی را تجسم می‌بخشد که در زیر چراغ قرمزهای هند کتاب می‌فروشند.» (همان) سوژه در هر دست خود، دسته‌هایی از کاغذ و در اندازه‌های مختلف دارد. او شلواری فرسوده و کهنه که از قسمت زانو پاره شده پوشیده است و پاهایش درون کفش‌های سربی شبیه به خانه، میخکوب شده‌اند. این پیکره اثری منحصر به فرد است. به این دلیل که هم توانسته است فقر موجود در تمام جمعیت هند را این چنین ابدی سازد و هم توانایی طرفداری از زندگی بهتر و آرزوی رهایی از فقر را بیان نماید. کالات از هنرمندانی است که در زمینه‌های مختلف هنری، دست به تجاری‌ارزشمند زده است. در واقع او برای بیان ایده هایش، زبانی را انتخاب کرده است که نمونه‌های آن را در بازار جهانی هنر و در بین هنرمندان غربی دیده ایم. یکی از این آثار، که هنر نوشتار غربی را در ذهن تداعی می‌کند، «مرگ فاصله»^{۳۴} نام دارد. (تصویر ۳۴) در این اثر پنج تصویر چاپی عدسی شکل در کنار هم قرار داده شده اند که در مجموع تجارب زندگی در هند امروز را پیش هم قرار می‌دهند. هر پانل داستان جدیدی را برجسته می‌سازد. «در یکی از آنها ماجرای عرضه یک روپیه به عنوان عوارض شهرداری برای تلفن‌های کوچک موجود در سراسر هند نوشته شده است. در دیگری داستان دختری است که وقتی مادرش نتوانست یک روپیه‌ای را که او برای ناهار مدرسه‌اش می‌خواست پرداخت کند، خودکشی کرد.» (همان) کف گالری یک سکه سخت روپیه به حالت ایستاده، به عنوان نماد رشد صنعت مخابرات هند و واقعیت‌های لایه لایه اقتصادی آن، از صنایعی که به سرعت در حال توسعه هستند تا فقر شدید و فراگیر، تراز شده است. (تصویر ۳۵)

می‌جوید. «اثر «آگهی عمومی»^{۲۹} ساخته ۲۰۰۷ که به آن خواهیم پرداخت (تصویر ۳۰) با دو اثر گذشته او که نقش کلیدی دارند یعنی «آگهی عمومی» ساخته ۲۰۰۳ و «ماده پاک کننده»^{۳۰} در سال ۲۰۰۴، ارتباط دارد. در این دو اثر، یک سخن تاریخی به عنوان بدنه و ساختار اصلی و مرکزی اثر، فراخوانده شده است.» (همان)

این سخن تاریخی که به دلیل گذشت زمان، مبهم و نامشخص و گاهی فراموش شده است، در این آثار مورد توجه قرار می‌گیرد و به عنوان وسیله‌ای جهت درجه‌بندی شاهکارها، فعالیت‌های برجسته و حتی کارهای احمقانه‌ای که یک ملت (ملت هند) یا یک انسان انجام داده ارائه می‌شود. «آگهی عمومی»^۲ ساخته ۲۰۰۷، مجدداً همان سخن مهم مهاتما گاندی در شب تاریخی «دندی مارچ»^{۳۱} که در پی آن نبرد آزادی بخش هند ۲۴ روز طول کشید را بیان می‌کند.» (همان)

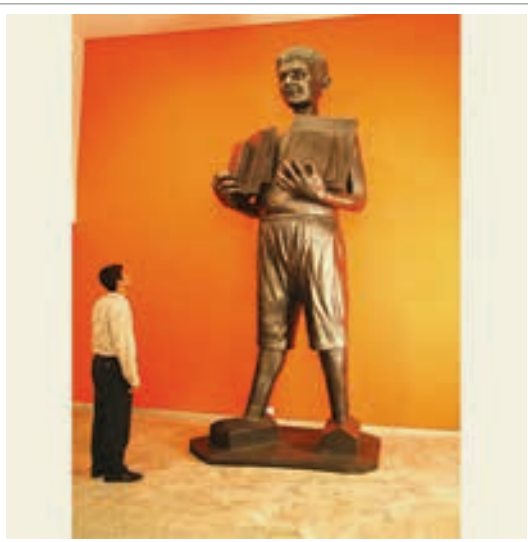
در روز ۱۱ مارس ۱۹۳۰، پیش از اقدام به لغو لایحه ظالمانه نمک که توسط بریتانیایی‌ها بنیاد نهاده شده بود، مهاتما گاندی، نظامی اخلاقی و رفتاری را برای انقلابی‌های پیرو خود معین نمود. او فراخوان عمومی جهت «نافرمانی مدنی» را صادر و اظهار کرد: «اعتقاد راسخ دارم که عدم همکاری مدنی منزه ترین نوع اعتراض قانونی است» و «نخستین شرط لازم در هر مقاومت مدنی، چه از جانب همکاران مقاومت باشد چه عامه مردم، ضمانت علیه بروز خشونت است. روشن است که مقاومت مدنی نمی‌تواند در جو خشونت شکوفا شود.» (کیا، ۱۳۷۲، ۱۷۳ و ۱۷۴) بدین ترتیب تنها محدودیت شدید این فراخوان، التزام به حفظ «صلح کامل» و «عدم خشونت محض» بود. این بیانیه، در بین چندین مضمون مختلف خود، که شاید به دنیای بیمار ما کمک کند، با خشونت و ستیزه جویی مخالفت کرده است. در دنیای امروز که پر از ترس و وحشت است و دنیایی که بر علیه خشونت و وحشت در پر بیننده ترین ساعات تلویزیون، دعوای می‌کنند، صداهایی همچون صدای گاندی همچون بقایایی متروک مانده به نظر می‌آیند. «در این اثر کل بیانیه از حدود ۴۵۰۰ بازآفرینی از استخوانی‌هایی که به شکل حروف الفبا ساخته شده‌اند تشکیل شده است.» (www. Saatchi-gallery.co.uk) هر کدام از حروف الفبا در این بیانیه، مانند یک اثر نابجا و نامناسب، تصویر خشونت و ستیزه جویی را با وضوحی ساده به دست می‌دهند و در عین حال به طور دسته جمعی و در کنار هم تقاضای صلح را نیز تداعی می‌کنند. (تصویر ۳۱) شاید خلق این اثر واژگونی کلام گاندی را در بطن هند و آن هم در بدترین شورش‌های فرقه‌ای و کشتارها و خون‌ریزی‌ها از زمان



تصویر ۳۱



تصویر ۳۲



تصویر ۳۳

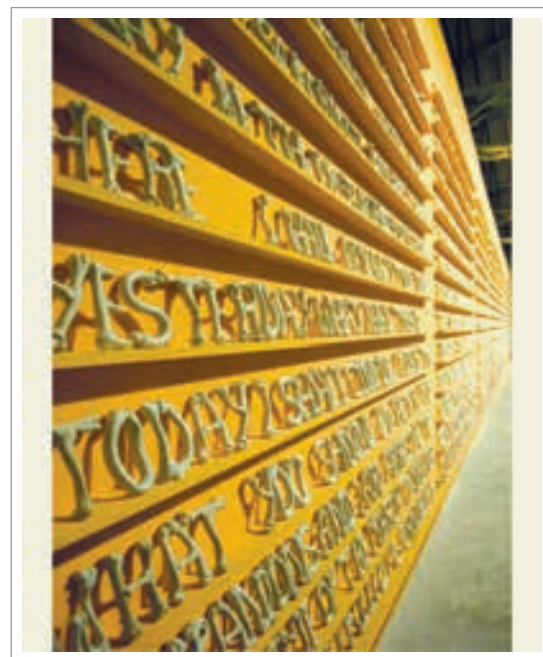


تصویر ۳۴

کالات در راستای اهداف هنری و بیان صریح چالش‌های اجتماعی، اثر دیگری به نام «ضمیمه»^{۳۵} را اجرا کرده است که مانند «ارودا» کودک خردسالی را با اندامی بلند و خوش بنیه، نشانگر اراده و عزمی راسخ برای زنده ماندن نشان می‌دهد. «طناب سنگین و پیچ در پیچی که روی شانه اش سنگینی می‌کند و آن را در دست چپش (به گونه‌ای شل) گرفته، در واقع نشانگر همان شلاقی است که خود را با آن می‌زند تا بتواند صدقه و خیرات جمع‌آوری کند.» (همان)

این اثر، با سرب سیاه رنگ پرداخته شده است و به راستی هر کس که به آن دست بزند را سیاه می‌کند. بدن براق و درخشان کودک بر روی پایه‌ای فولادی و سبک و با لوله فاضلابی (همچون زینک ظرفشویی) است که بیانگر شکاف اجتماعی میان ظاهر ثروتمند و لکه مشهود فقر واقعی است. پاهای پیکره در کفش‌هایی شبیه به خانه و به سبکی انحصاری پوشانده شده‌اند. خانه‌های مثالی کالات، بیانگر مکان‌هایی هستند که همگی ما در آن‌ها بوده‌ایم و برای هنرمند، این پیکره‌های نیمه‌عریان به نظر در پی چنین پابندگی و دوامی می‌آیند. (تصویر ۳۶)

کالات در زمینه نقاشی نیز آثار درخور توجهی ارائه کرده است و طرح دلوآپسی‌های اجتماعی خود را در آنها نیز دنبال می‌کند. از آنجا که در این مقاله از پرداختن به آثار نقاشی این هنرمند و سایر هنرمندان خودداری کرده و به طور انحصاری، شاهکارهای پیکره‌سازی و چیدمان‌های مجسمه‌سازی آنان را مورد بررسی قرار داده‌ایم، پژوهش در زمینه‌های دیگر را به مجال دیگری موکول می‌نماییم.



تصویر ۳۵

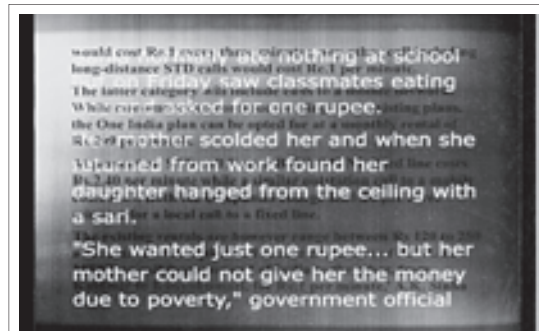
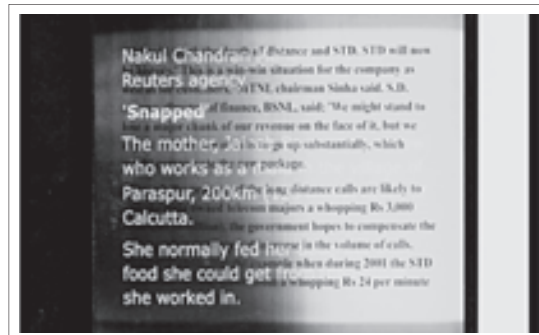
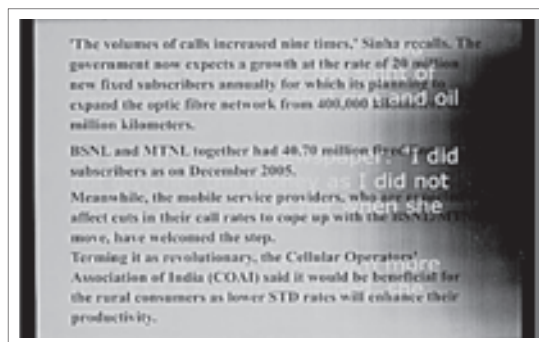


تصویر ۲۶

۱۲. در اینجا به بررسی رویکردی متفاوت در مجسمه سازی معاصر هند می پردازیم که بر خلاف رویکردهای پیشین به درونیات هنرمند اشاره میکند. هر چند بی شک آثار قبلی نیز خالی از درونیات شخصی هنرمندان آنها نبودند ولی این آثار از حضور انسان تهی است و می کوشد از حالات خفقان و هیجانات سرکوب شده آدمی سخن بگوید و در یک کلام تصویری از درون انسان به نمایش بگذارد. آثار یامینی نیار^{۳۶} شامل چیدمان‌هایی است که به منظور عکاسی شکل گرفته‌اند. این کارها خلق جعبه‌هایی مقوایی هستند که مملو از درونیات خیالی و روانشناسانه هنرمند و سرشار از قوه تخیل اویند و پس از عکاسی خراب می شوند. «بنابراین، تصورات عکاسی شده به عنوان جانشین کارهای اصلی قرار می گیرند و در ارائه فضاهای ابداع شده به شکل تصاویر آرام و بی حرکت نیز، هر گونه حس مقیاس از دیده مخاطب پنهان می شود. چنین به نظر می رسد که این «درون ها» ظاهراً توسط طبیعت ویران شده‌اند.» (همان)

در اثری به نام «زیرپا و بالای سر»^{۳۷} یک پلکان نامرتب و آشفته به گونه‌ای مخاطره آمیز، با رشته‌ای از شاخ و برگ‌هایی که روی ورودی تاریک آویزان هستند، از در ورودی می افتد. (تصویر ۳۷) در همین حال در درون هم یک چراغ لامپ تک، اتاق تاریک را روشن می کند. «نام این اثر از شعر رودیارد کیپلینگ گرفته شده است.» (همان)

در اثر دیگری از او به نام «حضور داشتن»^{۳۸} که محصول



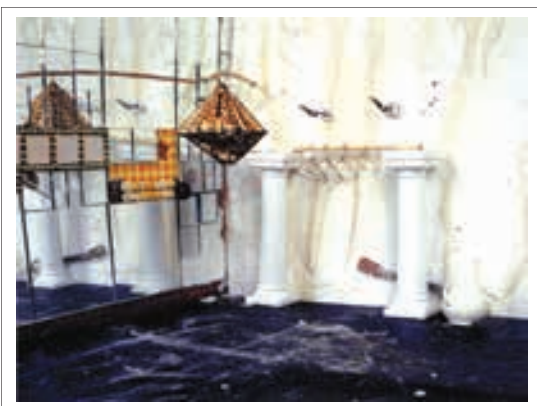
تصویر ۳۴



تصویر ۳۵



تصویر ۳۷



تصویر ۳۸



تصویر ۳۹



تصویر ۴۰

۲۰۰۶ است، نایار اتاقی بسیار کوچک از جنس شیشه قاب بندی شده و ستون های ساختگی به همراه گیره های لباس و دسته جلو آمده و برجسته گیتار که نزدیک به کف زمین قرار دارد را به تصویر می کشد. دیوارها و کف اتاق که ناصاف و ناموزون به نظر می آیند، به زاویه های پر زرق و برق اما بی محتوا برای بازآفرینی بیهوده و بی فایده شباهت دارند. در مرکز عکس، یک تکه چوب خمیده از جنس خیزران از دیوار بیرون آمده است و شیئی به شکل کندو را که لامپ کوچکی در آن قرار دارد، حمل می کند. (تصویر ۳۸)

نایار آثار عکاسی خود را به عنوان مجموعه ای از چشم اندازهای برجسته نما، با ساختاری بسیار کوچک که به درون های تخیلی اشاره دارند و سرشار از نمایش اشیاء مصنوعی، ابژه ها و دیگر عناصر هستند، ارائه می کند. «ساخته های او، یادآور اثر هنرمند آلمانی «توماس دمنند» است که درون های کاغذی اش پس از عکاسی، تلویحاً به آنچه در گذشته روی داده است، اشاره می کند.» (همان)

با این حال برخلاف آثار دمنند، (تصویر ۳۹) درون های خیالی نایار، همچون اثرش «اصیل»^{۳۹} کمتر یادآور بازساخت از تاریخی متأخر و بیشتر راهی به درون تخیل هنرمند هستند که طی آن ابژه ها و نمادها در کف و دیوارهای تزئین شده، کنار هم قرار داده می شوند.

هنرمند ابژه های یافته و ساخته را و هم چنین تصاویر به دست آمده از سینما، طراحی معمار گونه، آرشیوهای عکاسی و رسانه جمعی را مورد استفاده قرار می دهد تا این درون ها را خلق نماید. (تصویر ۴۰) آنچه که مشخص است این است که نایار در آثار خود با در نظر گرفتن درونیات خویش به عنوان عامل مسلط در خلق اثر، به ابراز خلاقیت خود پرداخته است. وجود نیرو و فشاری ناشی از عملکرد طبیعت و یا فشاری مصنوعی توسط آدمی و القای حالتی از فشردگی و خفقان به بیننده از خصوصیات مشهود در آثار اوست. (تصویر ۴۱)

چیدمان های او نوعی احساس ملودرام به اوج رسیده را در انسان زنده می کنند و در جایی میان دقایق پسا انفجاری و واقعیت و رؤیا قرار دارند. شاید بتوان گفت کارهای او همچون سناریوهایی هستند که از آنها، بشریت، کاملاً زدوده شده است.

چنین به نظر می رسد که هنرمندان مجسمه ساز هندی چه آنجا که صریحاً به بیان چالش های اجتماعی و مسائل گره خورده با سرنوشت آدمی می پردازند و چه هنگام اشاره محض به درونیات شخصی و روانشناسانه و زدوده از حضور انسانی، از زبانی قابل فهم و دیدگاهی روشن و آثاری قابل توجه برای جهانیان برخوردارند.

♦ بی‌نوشت

- 1- Dance of Democracy
- 2- Mansoor Ali
- 3- Anish Kapoor
- 4- Holi
- 5- Subodh Gupta
- 6- Guardin
- 7- Line Of Control
- 8- Tate Britain
- 9- Still, Steal, Steel
- 10- Christo
- 11- Bharti Kher
- 12- An Absence Of Assignable Cause
- 13- Hungry Dogs Eat Dirty Pudding
- 14- Untitled

۱۵- در وسط نوار سفید پرچم هندوستان، نقش چرخ موسوم به «دهارماچکر» (Daharmachakra) وجود دارد که از ستون تاریخی شهر سارنات بنارس اقتباس شده است. رنگ آن سرمه‌ای است و ۲۴ شعاع دارد.

- 16- Hema Upadhyay
- 17- Mumbai
- 18- Killing Site
- 19- Reena Saini Kallat
- 20- Penumbra Passage (Canine Cases)
- 21- Synonym
- 22- Plaxiglas
- 23- Tushar Joag
- 24- The Enlightening Army Of The Empire
- 25- Kriti Arora
- 26- Tar Man 5
- 27- Tar Man 6
- 28- Tools And Boots
- 29- Coat And Trousers
- 30- Rajesh Ram
- 31- Heavy Load
- 32- Sakshi Gupta
- 33- Jitish Kallat
- 34- Public Notice 2
- 35- Detergent
- 36- Dandi March
- 37- Eruda
- 38- Death Of Distance
- 39- Annexe
- 40- Yamini Nayar
- 41- Underfoot And Overhead
- 42- Being There
- 43- Sincere

♦ فهرست منابع

- ۱- ایونس ورونیکا، اساطیر هند، ترجمه: باجلان فرخی، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ اول، ۱۳۷۳.
- ۲- برازش محمود رضا، هند، تهران، انتشارات آفتاب هشتم، چاپ اول، ۱۳۸۶.
- ۳- بکولا ساندرو، هنر مدرنیسم، ترجمه: روئین پاکباز، تهران، نشر فرهنگ معاصر، چاپ اول، ۱۳۸۷.
- ۴- پاکباز روئین، دایرةالمعارف هنر، تهران، نشر فرهنگ معاصر، چاپ سوم، ۱۳۸۱.
- ۵- پیشگامان مجسمه سازی نوین انگلستان، ترجمه: پانته آ حاجی



■ تصویر ۴۱

♦ نتیجه‌گیری

۱. هنر مجسمه‌سازی سنتی هند، هنری اصیل، منحصر به فرد، در خدمت خدایان و تجسم مفاهیم مربوط به عالم اساطیر است و در این راه به اصول و قواعدی مخصوص به خود در ساخت پیکره‌ها پایبند بوده و تابع هیچ یک از تمدن‌های دیگر نبوده است.

۲. هر چند مجسمه سازان عصر حاضر هندوستان نتوانسته‌اند هنر نیاکان خود را احیا کنند ولی کوشیده‌اند با انتخاب زبانی نو و قابل فهم برای جهانیان و کسب موفقیت‌های چشمگیر، جایگاهی ویژه را در عرصهٔ مباحث زیبایی‌شناسی روز به خود اختصاص دهند.

۳. می‌توان گفت پایبندی به سنت‌ها در هنر مجسمه سازی هند معاصر، بیشتر در وفاداری به هویت و مضامین فرهنگی و جغرافیایی بوده و هنرمند در گذار از سنت به سوی مدرنیسم ضمن تجربهٔ زبان جهانی هنر، برای ارائهٔ اصالت فرهنگی خویش، موفق به اخذ موقعیتی مناسب در بازار بین‌المللی هنر گردیده است.

۴. مجسمه سازان معاصر هندی از طریق تعهد و زیبایی سازی و بخشیدن صورت هنری به موضوعات اجتماعی و فرهنگی و... سعی در ایجاد ارتباطی عمیق با اصل جغرافیایی و هویت خویش به واسطهٔ گزینش زبانی بین‌المللی دارند.

۵. مجسمه سازان هندی، هم در بیان چالش‌های اجتماعی و تعهد به انسان و هم در بازتاب درونیات شخصی، با انتخاب ابزار نوین و مناسب و درک درستی از مسائل هنری، آثار شاهکار و قابل تأمل و توجهی را از دیدگاه جهانی ارائه نموده‌اند.

۶. هنرمندان مجسمه‌ساز هندی با وجود فراگیری دستمایه‌های هنری مدرن و پس از آن از جوامع غربی، نه تنها تعهد به سرنوشت اجتماعی سرزمین بومی و مادری خویش را از یاد نبرده‌اند بلکه آن را در قالب زبانی نوین به جهانیان معرفی کرده‌اند.

- ۱۱- لوسی اسمیت ادوارد، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش های هنری قرن بیستم، ترجمه: علیرضا سمیع آذر، تهران، نشر نظر، چاپ ششم، ۱۳۸۵.
- ۱۲- لیتن نوربرت، هنر مدرن، ترجمه: علی رامین، تهران، نشر نی، چاپ دوم، ۱۳۸۳.

13- [www. Saatchi-gallery.co.uk](http://www.Saatchi-gallery.co.uk)

14- www.Wikipedia.com

◆ فهرست منابع تصاویر

1 - 9 . www.google.com

10 - 13 . www.wikipedia.com

14 - 41 . www. Saatchi Gallery . Co . Uk

- صادقی، تهران، نشر مؤسسه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۲.
- ۶- جی هوارد و اسما گولا، گرایش های معاصر در هنرهای بصری، ترجمه: فرهاد غبرایی، تهران، نشر دفتر پژوهش های فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۱.
- ۷- شایگان داریوش، ادیان و مکتب های فلسفی هند، جلد اول، تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ اول، ۱۳۴۶.
- ۸- کیا خجسته، مهاتما گاندی (در جستجوی حقیقت)، تهران، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- ۹- گاردنر هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۹.
- ۱۰- گودوین ویلیام، هندوستان، ترجمه: فاطمه شاداب، تهران، نشر ققنوس، چاپ اول، ۱۳۸۳.

