سرشناسه: گایگر، جیسن
Gaiger, Jason.
عنوان و نام پدیدآور: نقاشی پسامفهومی: وداع طولانی گرهارد ریشتر/ جیسن گایگر؛ مترجم احمدرضا تقاء
مشخصات نشر: تهران: بن‌گاه، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری: ۶۴ ص.
فروست: [درونمایه‌های هنر معاصر؛ ۲].
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۰۲-۷
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: ترجمه بر[ا]ساس [ا]ثر
(Them[e] ...
[...]erary art"
با عنوان
[...]de the
[...]hale: an Introduction
to postmodernist art"
است.
یادداشت: کتابنامه.
یادداشت: واژه‌نامه
عنوان دیگر: وداع طولانی گرهارت ریشتر.
موضوع: ریشتر، گرهرد، ۱۹۳۳-م.
موضوع: Richter, Gerhard
موضوع: نقاشی انتزاعی
موضوع: Painting, Abstract
موضوع: تراتجدد
موضوع: هنر نوین -- قرن ۲۰م. -- زمینه و موضوع
شناسه افزوده: تقاء، احمدرضا، مترجم
رده‌بندی کنگره: ND۱۹۶/الف ۱۳۸۷ گ
رده‌بندی دیویی: ۷۵۹/۰۶۵۲
شماره کتابشناسی ملی: ۱۲۵۰۸۰۹

درونمایه‌های هنر معاصر

نقاشی پسا مفهومی: وداع طولانی گرهارد ریشتر

نویسنده: جیسن گایگر

مترجم: احمدرضا تقاء

ویرا[ستار]: ماهان معلمی

[...]یر هن[ر]: [...]ان راد

طراح گرا[فیک]: [...]بوبه مهربانی

لیتوگرافی و چاپ: آ[...]

چاپ اول: ۱۳

تیراژ: ۱۰۰۰

شابک: ۷-۰۲-۵۲۶۸-۶۰۰-۹[...]

نشر بن گاه

صندوق پستی: ۱۵۸۷۵/۸۵۷۶

www.bon-gah.com

این پروژه با همکاری شهاب فتوحی به انجام رسیده است.

www.ketab.ir

<تصویر ۱>
بخشی از اثر،
گرهارد ریشتر،
ژانویه (تصویر ۳۱).

مُقدمـــــه

جســتار حاضر بر تداوم فعالیت‌ها در حوزه‌ی انتقادی در دهه‌ی آخر قرن بیســتم، چه در اروپا و چه در آمریکا، تمرکز است. نیز می‌کوشد تا انگیزه‌ی پویــا و انتقــادی این فعالیت را زنده نگه دارد که به اذعان همگان سال‌های میانی تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ آخرین دوره‌ی حضور هنر انتقادی در صــف مقدم هنرهای بلندپرواز و پیشرو بوده است. به همین دلیل است که این کتاب به مسـأله‌ی کلی‌تر زمان‌مندی و سرشت تاریخی و اجتماعی نیز می‌پردازد. وقتی امکانش هست که حتی فرمی هنری با اهمیت تاریخی باشد هم جایگاهش را در عرصه‌ی نقد جدی از دست بدهد، در می‌یابیم که هنر و فعالیت هنری بخشــی اســت از مجموعه‌ی تغییرپذیری از اجزا و عناصر گوناگون که هیچ شــکل نهایی یــا ثابتی ندارد. معنای هنر بــه شرایط تولید دریافت آن وابســته اســت، و بنابراین فرم و ماهیت آثار هنری ممکن است، و

www.ketab.ir

باید، به‌مرور زمان تغییر کند: در واقع آثار هنری ماهیتی سراسر تاریخی دارند. (مورد موسیقی نمونه‌ی خوبی است. درست است که هنوز نوشتن قطعات سونات و کوارتت زهی و سمفونی منسوخ نشده، اما این قالب‌ها تنها برای حدود ۲۰۰ سال محمل اصلی بیان موسیقایی در غرب محسوب می‌شدند.) بسیاری از هنرمندان و منتقدان در آخرین دهه‌های قرن بیستم نقاشی را «جلوه‌ای از حیات» می‌دانستند «که به مرحله‌ی پیری رسیده» و محکوم به دوره کردن روش‌ها و حرکاتی است که اهمیت اولیه‌شان را از دست داده‌اند، و هرچه هم می‌گذرد محافظه‌کارتر می‌شود.[1]

البته پیش از آن هم تفوق و برتری نقاشی با چالش‌هایی روبرو شده بود. برای نمونه در دومین دهه‌ی قرن بیستم مارسل دوشان اعلام کرد که «نقاشی را کنار می‌گذارد»، و تلاش جنبش آوان‌گارد تاریخی برای شکستن سدهای موجود بین هنر و زندگی به کندوکاو هنرمندان در انواع و اقسام فعالیت‌های هنری جا[illegible]ن انجامید. پس اگر از منظری وسیع‌تر و از حیث تاریخی به قضیه [illegible] بطور به نظر می‌رسد که «بحران» نقاشی در دهه‌ی ۱۹۶۰ صرفاً جلوه‌ای [illegible]کرار، اما عمیق‌تر از یک فرآیند واکنشی متناوب علیه تفوق و برتری مفرط این [illegible] بود است. اما ظاهراً این بار وضعیت فرق می‌کرد. در سه دهه‌ی [illegible]ن بیستم، نقاشی نه تنها از آن توجه و التفاتی که سالیان سال حق بی‌چون [illegible] می‌دانست بی‌نصیب ماند، بلکه دیگر حتی در حد یک نقطه‌ی ارجاع [illegible] هم نبود که لااقل سایر فرم‌های هنری را بر حسب میزان دوری و نزدیکی‌شان به آن محک بزنند. اینکه دنیای هنر امروز نقاشی را صرفاً یک فرم در میان دیگر فرم‌های [illegible] گوناگون می‌داند جای از تغییری سرنوشت‌ساز در جایگاه نقاشی است. اصولاً چرا چنین وضعیتی پیش آمد؟ و برای هنرمندانی که نمی‌خواستند صرفاً [illegible]ورد کردن دستاوردهای گذشته بپردازند و در پی اثبات ادعای پابرجای نقاشی [illegible]مبنی بر اینکه «بازتاب صحت و حقیقت بودند، چه درهایی گشوده ماند؟

برای آنکه دریابیم که قابلیت انتقادی یک هنر واقعاً [illegible] چه تغییر و تحولی شده باید ببینیم که ادعاهای پیرامون این قابلیت [illegible] چه پایه‌هایی

www.ketab.ir

<1> عبارت [illegible] از کتاب [illegible] مرحله‌ی [illegible] رسیده» [illegible] کتابی از هگل [illegible] عنوان *Philosophy of Right* (۱۸۲۱) وام گرفته‌ام. جمله‌ی کامل این است: «آنگاه که فلسفه بر تیرگی‌اش [همچنان] رنگی تیره می‌کشد، جلوه‌ای از حیات [پیشتر] به مرحله‌ی پیری رسیده. جغد میزوا تنها به‌هنگام تیره شدن آسمان، در وقت غروب، بال‌هایش را می‌گسترد» *(Hegel, Philosophy of Right, p. 13.)*. آرای هگل در باب هنر در ادامه‌ی بحث آمده است. برای مطالعه‌ی بررسی اجمالی زیبایی‌شناسی هگل نگاه کنید به Gaiger, "The Aesthetics of Kant and Hegel".

استوار بوده است. در مورد نقاشی نگاه انتقادی غالباً برآمده از تنش زایای بین محتوا یا موضوع آنچه ترسیم شده (depiction) و مؤلفه‌های ترسیمی (depictive)[1] خود نقاشی بوده است. نگریستن به یک تابلو نقاشی به‌عنوان اثر هنری فرآیند بسیار پیچیده‌ای است، چراکه برای این کار ما باید هم به آن چیزی که ترسیم شده توجه کنیم هم به ساختار و سامان ترسیم مورد نظر. مختصراً اینکه علاوه بر توجه به موضوع نقاشی و سطح نقاشی‌شده باید تعامل پویای این دو با یکدیگر را نیز در نظر بگیریم. در طول تاریخ پیش‌رونده‌ی هنر «توجه خاص[ی] که به ای بیان شدن در قالب کلام (verbally)، در قالب تصویر (visually) یا [ن]نده»[2] با پیچیدگی‌های پرشمار همین رابطه همراه بوده است. ر[ا]ه‌ای که ضمن درگیر شدن قدرت تجسم و تخیل هم هنرمند و هم بیننده است. [ج]ا که ریم ننده و حریم آنچه ترسیم شده بر هم منطبق نیست، بیننده باید بین [ر]یت خود از نقاشی به‌عنوان شیئی فیزیکی و دریافت خود از آن به‌عنا[ن] مضا[ر] توهمی پل بزند. بین ماهیت مادی رسانه (نقاشی) و ماهیت تخیلی (fictionality) بازنمایی رابطه‌ای مبتنی بر تنش و تقویت متقابل برقرار است. بیننده باید این در عین اینکه از حضور فیزیکی رنگ بر روی بوم (یا هر زمینه‌ی [د]یگر) آگ[اه] است در توهم ایجادشده به‌وسیله‌ی این علائم نیز مشارکت [ک]ند، و در [واقع] حضور را از منظر آن توهم و آن توهم را از منظر این حضور [ب]

هر نقاشی هم مقید به محدودیت‌های فیزیکی رسانه‌اش است و هم مقید به تضاد بین جهانی که می‌سازد و جهانی که (نقاشی) در آن ساخته می‌شود. برای بسیاری از هنرمندان آنچه مانع از تبدیل شدن اثر هنری به یک [ش]یء صرفاً تزئینی یا سرگرم‌کننده می‌شود، ساخت (construction) در [ا]ثر [ن]قاشی است که در برابر فهم یا جذب آنی و بی‌واسطه بروز می‌دهد. [ن]یمه‌ی دوم قرن نوزدهم هنرمندان آوان‌گاردی همچون ادوار مانه به پرداخت‌های نرم و سه‌بعدی‌نمایی و فضای عمق‌دار نقاشی‌های سالن پشت کردند. اسلوبی روی آوردند که عمداً بر روند ساخت تابلوهایشان تأکید می‌کرد: از سوی دیگر با تکیه بر مشاهدات خود از سیر شتابان تحول در محیط‌های شهری

[1] Michael Fried, *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 2.

www.ketab.ir

و روستایی طیف جدیدی از موضوعات و درون‌مایه‌ها را وارد آثار خود کردند. عامل پیدایش مدرنیسم در عرصه‌ی هنرهای تجسمی درواقع همین تنش میان ضرورت پایبندی به مواد و مصالح و ضرورت پایبندی به واقعیت بود. بر این نکته زیاد تأکید شده که ظهور مدرنیسم عملاً مقارن با اختراع عکاسی بوده است. طبعاً قابلیت‌های تکثیری (reproductive) عکاسی موجب گردید که هنرمندان از آن مفهومی از نقاشی که همچنان در درجه‌ی اول بر تقلید استوار بود بگسلند، و این‌طور زمینه‌ی نگریستن به اثر هنری به‌عنوان موجودیتی مستقل با قابلیت‌های سودمند خاص خود فراهم آید. به بیان موجز پل کله، «هنر آنچه را که قابل‌رؤیت است بازتولید نمی‌کند؛ هنر رؤیت‌پذیر می‌سازد.»[۳] از این منظر تابلو نقاشی تقلید واقعیت نیست، بلکه خلق واقعیتی جدید با ارزش و اهمیت ذاتی و درونی خاص خود است. اما در عین حال غالباً فرض بر این است که واقعیت اثر هنری در تضاد با واقعیت جهان تجربی قرار می‌گیرد و، دست کم تلویحاً، از ما توقع می‌رود که واقعیت اثر هنری را در تقابل با واقعیت جهان تجربی محک بزنیم. این موضوع نه فقط در مورد نقاشی فیگوراتیو [illegible] بلکه در مورد هنر انتزاعی نیز صادق است، چون در هنر انتزاعی نیز آزادانه عمل [illegible] برای ایجاد و چینش اجزای ترکیب‌بندی در نقطه‌ی مقابل فقدان [illegible] آزادی [illegible] جهان بیرون قرار می‌گیرد.

پرسشی که [illegible] مطرح می‌شود این است که آیا این مجموعه روابط پیچیده‌ی میان نقاشی [illegible] واقعیت تجربی این قابلیت را که بیننده را درگیر خود سازند از دست داده‌اند، و اگر بله تا چه حد؛ یا اینکه آن تنش‌های یادشده هنوز آن‌قدر زایا و مولد هستند که [illegible] بتوانند به واسطه‌ی رسانه‌ی رنگ به مسائلی با ارزش‌های انتقادی [illegible] ثلث سوم قرن بیستم، کنش نقاشی با دو چالش عمده روبرو گردید، که امروز [illegible] همیشه‌شان کاسته نشده بلکه اهمیتی فزون‌تر یافته‌اند. یکی [illegible] ظور فرآگیر عکاسی و دیگری فروپاشی مدرنیسم به‌عنوان پارادایمی پایدار برای خلق [illegible] این چالش‌ها را به نوبت بررسی می‌کنیم. چنان‌که گفتیم، اختراع [illegible] تدا به روند تأمل انتقادی در خصوص محدودیت‌ها و توانایی‌های [illegible] تاب درخشید.

<۳>
'Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar', from Paul Klee, 'Schöpferische Konfession' ('Artistic Credo') of 1920, reprinted in Grohmann, *Paul Klee*, p. 97.

www.ketab.ir

اما اشـاعه و گسـترش مطلق عکس‌ها و تصاویر دیجیتال در دنیایی که هرچه می‌گذرد سـیطره‌ی رسـانه‌ها بر آن بیشـتر می‌شـود رابطه‌ی ما با صورت‌های پیشـین تکثیر و بازتولید را دستخوش تغییرات اساسی کرده است. در جوامعی که از تصویر اشـباع شده‌اند نقاشی دیگر به‌عنوان منبع ارائه‌ی اطلاعات بصری جایگاه ممتازی ندارد. ضمن اینکه امکان دسترسی به فناوری‌های تکثیر موجب کاهش اهمیت مؤلفه‌ی مهارت یا چیره‌دستی شده است ـ مؤلفه‌ای که همچنان پیش‌شرط ضروری نقاشی است. نقاشی به سبب کیفیت دست‌ساز بودنش، روند کند اجرا و وابستگی طاقت‌فرسای هنرمند نقاش به ابزارهایی مثل قلم‌مو و رنگ روغن و بوم، ویژگی همچون یادگاری از روزگاران گذشته جلوه می‌کند. آن عشق و احترامی که زمانی برای تصاویر مقدس قائل بودند، و شکوه و هیمنه‌ی نقاشی سنتی در خلق توهم وجودِ واقعیتی ناموجود، جای خود را به حیل عظیم از کاویر نامفهوم داده که مقصود و منشأشان غالباً از چشم ما پوشیده است.

ازجمله شاخص‌ترین اصلی مدرنیسم این بود که هنرمندان با دقت‌شستن از کارکردهای تقلیدی و روایی نقاشی سنتی در خصوصیات فرمی مختص این رسانه مزایا و محاسنی را کشف کردند که فقدان آن کارکردهای واگذارشده را جبران می‌کرد. در واقع مقابله‌ی مدرنیستی به عکس‌العمل مستلزم توجه به قابلیت‌ها و محدودیت‌های مختص نقاشی بود. هرچه بیشتر در سال‌های میانی تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ روایت کلمنت گرینبرگ از جدال فزاینده‌ی هر هنر [با سایر هنرها] برای تثبیت «حوزه‌ی قابلیت منحصربه‌فرد خاص» خود، دیگر پذیرفتنی نبود.[۴] در این دوره هنرمندان نه با دیگر رسانه‌ها انتزاعی به‌منزله‌ی زبانی جهانی برای انتقال افکار و احساسات اعتقاد داشتند، بلکه خودِ ایده‌ی خلوص زیبایی‌شناختی نیز رفته‌رفته در نظرشان به‌صورت امری بسته و محدودکننده جلوه‌گر شد. ظهور قالب‌های هنری جدیدی پارادا مدرنیسم همخوانی نداشتند با اقبال مجدد به جنبش‌های آوان‌گارد پیش همچون دادا و کانستراکتیویسم همراه بود، جنبش‌هایی که پیشتر یا نادیده گرفته شده بودند یا به‌عمد از روایت توسعه‌محور مدرنیسم کنار گذاشته

www.ketab.ir

شده بودند. نتیجه آن شد که پایه‌های منطق تاریخی و زیبایی‌شناختی‌ای که مدرنیسم به دست می‌داد فرو ریخت و نقاشی ناگزیر مقام طلایه‌داریِ هنر بلندپرواز را به انواع و اقسام رسانه‌های هنری جدید بخشید.

اما علاوه بر فناوری‌های تکثیریِ جدید چون فیلم و ویدئو، جنبش‌های هنری متعدد، ازجمله هنر اجرا (پرفورمنس)، هنر زمینی (land art) و هنر کانسپچوال (مفهومی) نیز نقاشی را با چالش‌هایی روبرو کردند، جنبش‌هایی که هم اصول و قواعد مدرنیسم و هم نهادهای حافظ آن را زیر سوال می‌بردند. برای مثال، هنرمندان مشغول به پرفورمنس این تفکر را که «اثر/کار» هنری موجودیتی خودمانندگار (self-subsistent) است به چالش گرفتند و توجه خود را به رابطه‌ی میان هنرمند و بیننده معطوف داشتند. هنرمندان فعال در زمینه‌ی پرفورمنس یا هنر زمینی با ترک فضای بسته‌ی گالری‌ها به تولید آثاری پرداختند که امکان نمایش آن‌ها به معنای مرسوم کلمه وجود نداشت، و هنرمندان مفهومی نقش اثر هنری را به‌عنوان یک شیء ادراکی، با همه‌ی معانی ضمنی ملازم آن از قبیل حساسیت بصری، هنرشناسی (connoisseurship) درک زیبایی‌شناختی، زیر سؤال بردند. هرکدام از این جنبش‌ها به شیوه‌ی خود توجه را به فرآیندهای ساخت و کسب مشروعیت آثار هنری جلب می‌کرد. حتی [illegible] جنبش‌های هنری دهه‌ی ۱۹۶۰ نیز نهایتاً با هردو مقوله‌ی بالا [illegible] دست‌کم نیتشان ایجاد اختلال در روند کالایی شدن هنر و جلوگیری از خنثی شدن آن و تبدیل شدن اثر هنری به یک شیء زیبایی‌شناختی صرف بود. در این فضایی تداوم پرداختن به هنر نقاشی رفته‌رفته همچون عملی [illegible] و حتی ارتجاعی جلوه می‌کرد، و کم نبودند هنرمندان و منتقدانی که [illegible] پایان نقاشی» به‌عنوان یک قالب هنری مهم و ارزشمند را اعلام کنند.

دفاع از نقاشی در برابر سرسپردگان آن

اما پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ و شروع دهه‌ی ۱۹۸۰ با [illegible] متقابل قدرتمند همراه بود که از بازگشت نقاشی به‌عنوان [illegible] صحنه‌ی

www.ketab.ir