نقاشان معاصر جهان

پیتر هالی
نو - جیو و انتزاع جدید

علی‌اصغر قره‌باغی

پیتر هالی هم نقاش است، هم نویسنده و هم نظریه‌پرداز اما بیشتر خود را یک نظریه‌پرداز می‌داند تا یک نقاش. در نخستین مقاله‌یی که در ۱۹۸۱ از او منتشر شد، شالوده‌های اندیشه‌های نظری او به چشم می‌خورد و از همان آغاز بر این باور پای می‌فشرد که هنرمند باید با روش‌شناسی منجسم و یکپارچه آشنایی داشته باشد و آن را به کار بگیرد. پیتر هالی امروز یکی از سرشناس‌ترین نقاشان نو - جیو Neo-Geo است و برآن است که نقاشان هندسی و نو - جیو بیشتر به فرهنگ پساصنعتی و ایماژهای رسانه‌های گروهی می‌اندیشند تا مفاهیم سنتی طبیعت و نوستالژی برای گذشته.

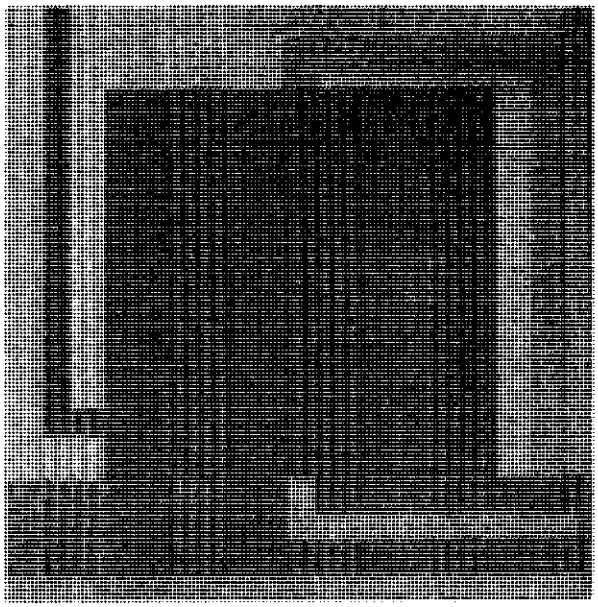
نو - جیو شکلی از پست‌مدرنیسم طنزآمیز و نقیضه‌یی است که ظاهراً ژرفای تجربیات معاصر را می‌کاود و برای نمایش این باور که واقعیت وجود خارجی ندارد و در یک سلسله از همانندسازی‌های تکنولوژی وانمود شده است، از شکل‌های هندسی بهره می‌گیرد. نو - جیو که در واقع اختصار عبارت «مفهوم گرایی نوهندسی»، Neo-Geometric Conceptualism است شکلی از نقاشی انتزاعی که از سرچشمهٔ نظریه‌های بودریار دربارهٔ همانندسازی و وانمودگری و نوشته‌های میشل فوکو دربارهٔ «انضباط و تنبیه» و مفهوم «زندان» آب می‌خورد. نو - جیو برخلاف نامی که بر آن گذاشته‌اند لزوماً از فرم‌های هندسی شکل نمی‌گیرد و در آثار نقاشانی همچون مه‌یر وایزمن و جف کونز و راس بلکنر، نوعی بهره‌جویی و به هم‌آمیزی پست‌مدرن نقاشی پاپ آرت، هنر مینی‌مال و هنر مفهوم‌گرا را به ذهن متبادر می‌کند. نقاشی هندسی تلاشی نومیدانه برای سهل‌انگاری و رهایی از پیچیدگی‌های زندگی مدرن است. تفاوتی که با نقاشی‌ها و فرم‌های هندسی گذشته دارد آن است که در گذشته،

پیتر هالی ۱۹۸۵، عکس از تیموتی گرین فیلد - ساندرز

کل‌های هندسی به گونه‌یی ناخودآگاه و فطری پدید
ی‌آمد و ملهم از انگیزه‌های معنوی بود اما امروز شکلی
ـاملاً خـودآگـاه دارد، وجـهی از اسـنوبیسم و
شنفکرنمایی متظاهرانه است و برای روشنفکرنمایان
م تولید می‌شود.

پیترهالی از آغاز شیفتهٔ می‌نی‌مالیزم و پاپ آرت
د. می‌نی‌مالیزم را در پیوند با چشم‌اندازهای مدرن و
یشرفت‌های صنعتی و اجتماعی می‌دانست و برخلاف
ـرخـی از مـی‌نی‌مالیست‌ها هـرگز آن را هـنری
به‌جادویی به حساب نمی‌آورد. درخیال خود فرم‌های
ندسی را به مفاهیمی همچون زندان و سلول و راه‌های
تـباطی مـبدل مـی‌کرد و آن را در چشم‌انـدازی
ودارگونه قرار می‌داد. می‌گوید: «من در آغاز شکل‌های
ندسی را به عنوان نماد زندان به‌کار می‌بردم و بعد به
اری رنگ‌های تند و تابناک، سیستم‌های ارتباطی
برزمینی و نوعی فضای شبه بازی‌های کامپیوتری را به
ناشی‌هایم راه دادم. این کار نوعی گذر وسوسه‌کننده از
دیشه‌های میشل فوکو (دربارهٔ جبر هندسه و
نعت‌گرایی) به سوی اندیشه‌های بودریار است که
ندسه را وسوسه‌کننده و فریبنده می‌داند. البته پیش از
واندن نوشته‌های فوکو این شکل نقاشی را آغاز کرده
دم و فکر می‌کنم انگیزه‌یی ناخودآگاه داشت. آن روزها
طبقهٔ همکف ساختمانی که در آن زندگی می‌کردم
ـ میکده با نمای گچ‌کاری شده و پنجره‌هایی با
یله‌های آهنی قرار داشت. یک روز که بیرون ساختمان
انتظار دوستی ایستاده بودم ناگهان متوجه شدم که
مین میله‌ها و پنجره‌ها را در نقاشی‌هایم تصویر
رده‌ام.»

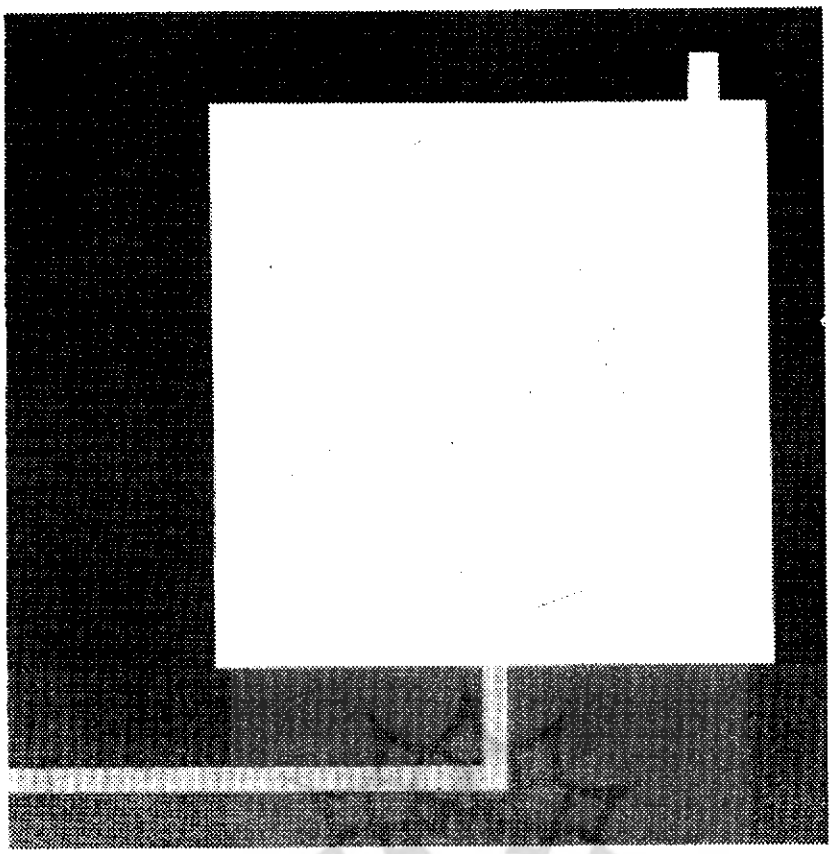
نقاشی‌های هالی نقیضه‌های آثار مدرنیستی
وندریان و مارک روتکو است و عناصر آن از بن‌مایه‌های
هنگ مدرن و پست‌مدرن به عاریت گرفته شده است.
الی برای آن که ناخنک زدن‌های خود به آثار گذشتگان
توجیه کرده باشد گفتهٔ بودریار را گواه می‌گیرد که
روز طبیعت یک سره از ذهن‌ها رخت بربسته است و
چه برجا مانده یک تاریخ متن‌زدایی شده است. در
رایطی از این گونه، تنها کاری که از انسان برمی‌آید
اجعه کردن به اندیشه‌های دیگران است. هالی با
ودن بُعدی تازه بر این نظریه بر آن است که: «هیچ
طلقی که بتوان به آن مراجعه کرد وجود ندارد و به
مین جهت است که شرایط بینامتنی اهمیت فراوان
ته است. این واقعیتی است که شرایط امروز آن را
کته می‌کند و نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. افزون بر
ن همه، اندیشهٔ بیانگری اصیل هم از هر سو مورد
مله قرار گرفته است. دوران صنعتی و رفتار شتابنده به
ایان آمده و ما در شرایطی دوارتر از گذشته قرار
فته‌ایم. امروز آن‌چه اهمیت دارد، روابط بینامتنی و



پیتر هالی، پایانهٔ ناهمزمان، اکریلیک و رنگ ساختمان روی بوم ۱/۹×۲/۴ متر، ۱۹۸۹

برخورد اندیشه‌ها است.»

هالی نقاشی‌های خود را آثار بینامتنی می‌داند و بر آن است که تماشاگر باید برای دریافت آن با روابط بینامتنی آشنا باشد و حق هم دارد چرا که ادراک آثار او برای تماشاگری که مثلاً با آثار نیومن آشنا باشد، بسیار آسان‌تر است همان‌گونه که آشنایی با نوشته‌های فوکو و بودریار در دریافت نظریه‌های او یاری رسان بوده است. البته این کشفی نیست که هالی آن را به‌نام خود سکه زده باشد و در تاریخ هنر هم چندان بی‌سابقه نبوده است. مایکل باکساندال به روشنی نشان داده است که در شمایل نگاری فلورانس و نقاشی‌های دوران رنسانس، نوعی رمزگانِ آگاهی‌های خواص و اشراف جامعه مانند نخ تسبیح این نقاشی‌ها را به هم می‌پیوست و بسیاری از عناصر و ایماژهای آثار آن دوران برای مخاطبان عام و مردم عادی بی‌معنا به نظر می‌آمد. اما واقعیت آن است که بخش اعظم نقاشی هالی استوار بر اندیشه‌یی است که در بیرون پردهٔ نقاشی هم در دسترس است و به همین اعتبار شکل نمادین واقعیت‌های امروز را به خود می‌گیرد. نماد جهانی است که زیرسیطرهٔ مدارهای الکترونیکی و سیستم‌های اطلاعاتی و نرم‌افزارهای کامپیوتری قرار دارد و چنان تکنولوژی را بر گردهٔ خود سوار کرده که حتی اندیشیدن به آزادی را از یاد برده است. هالی معتقد است که از نقاشی مدرن بهره می‌گیرد اما می‌کوشد تا اثرش را محمل بار عاطفی بیشتری نشان دهد و نمی‌خواهد به پیروی از مدرنیست‌ها روایت‌گری را دون شأن خود بداند. از دیدگاه او هر سلول، نماد زیستگاه انسان‌هایی است که پس از کار روزانه به پیلهٔ تنهایی خود فرو می‌خزند و تصنع رنگ‌های تند و تابناک، نماد جهان تصنعی بیرون و نیروهای سرکوبگری است که انسان‌ها را کنترل می‌کنند و در سلول‌های انفرادی به بند می‌کشند. هالی برای رنگ‌آمیزی بخشی از تابلوهای خود از رنگ‌هایی که برای رنگ کردن ساختمان‌ها به کار می‌گیرند استفاده می‌کند و با این شگرد کیفیت معماری‌گونهٔ اثرش را افزایش می‌دهد. می‌خواهد با این تمهیدات از دام تک‌مضمونی و تک راویه‌گی بگریزد اما به روی خود نمی‌آورد که این‌ها همه انشانویسی و روایت‌گری است و ربطی به هنرهای تجسمی ندارد. آیا واقعاً باید پذیرفت که این است تصویر و تصوری که نقاش غربی آخر قرن بیستم از زندان و سلول انفرادی دارد؟ آن هم با این سطوح تروتمیز و ظاهر شسته‌رفته که ثمرهٔ ناگزیر درخودماندگی و خویش‌پیوندی خودشیفته‌گانه است. خویش‌پیوندی و محرم‌آمیزی همان چیزی است که پست‌مدرنیسم در پی آن است و چنان به تشویق آن می‌پردازد که گویی هنر راهی به جز محرم‌آمیزی و پیوند با جنازهٔ خویشان گذشتهٔ خود نداشته است. این شکل نقاشی حتی نمی‌تواند تصور و احساس زندان را به ذهن راه دهد چه رسد به آن که داعیهٔ نقد کردن آن را داشته باشد. شاید به سبب همین خنثی بودن‌ها هم هست که دلالان و پااندازان هنر برای این شکل از نقاشی مشتری دست به نقد دارند و پیتر هالی را در عنفوان جوانی شهرهٔ آفاق می‌کنند. هالی در گفت‌وگویی با جین سیگل می‌گوید: «من هرگز آثارم را انتزاعی نمی‌دانم و به جای بهره‌جویی از واژهٔ انتزاع از عبارت «نمودارگونه‌گی» استفاده می‌کنم. آن روزهایی که سیستم‌های تصنعی ارتباطات و جابه‌جایی طرح‌ریزی می‌شد، عصر هنر انتزاعی بود و در آثار فرانک استلا و موندریان هم نمود پیدا کرد اما امروز همان شکل‌های هندسی که در آثار



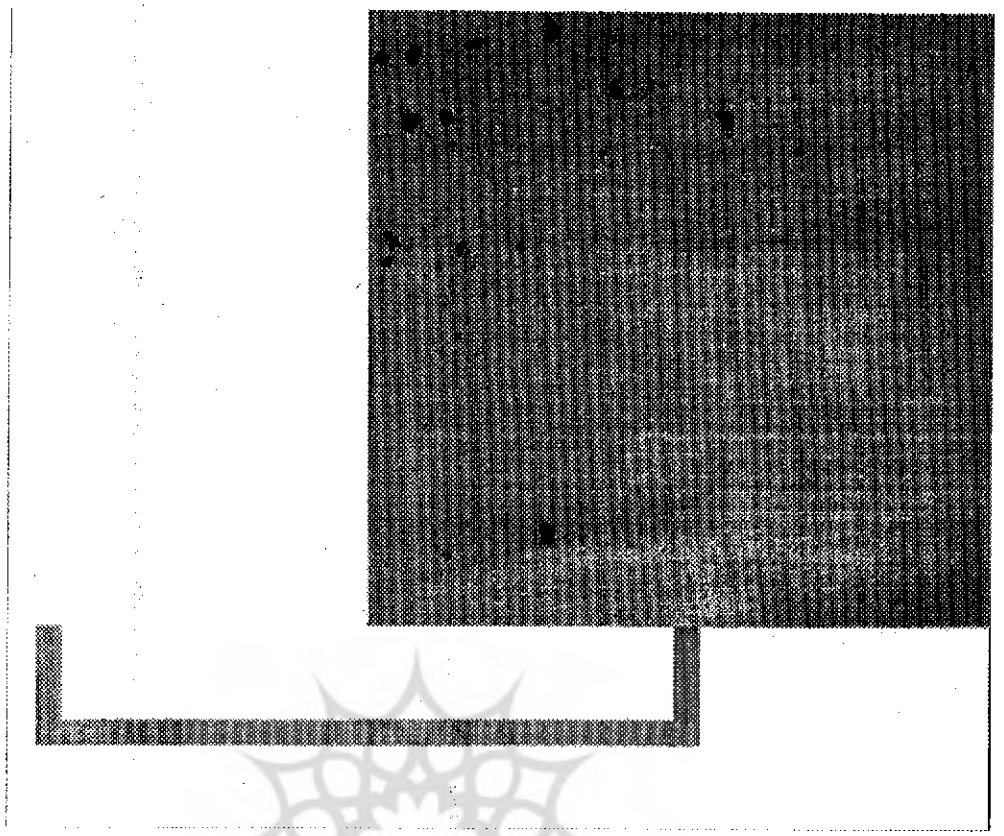
پیتر هالی، سلول زرد با دودکش و راه ارتباطی زیرزمینی، اکریلیک روی بوم، ۱۶۰×۱۶۰ سانتی‌متر، ۱۹۸۵

موندریان انتزاعی شمرده می‌شد، به شدت واقعی شده است. حتی انسان‌های امروز شکل فیگورهای هندسی و گرافیک کامپیوتری را به خود گرفته‌اند که در بازی‌های کامپیوتری از این سو به آن سو می‌روند، بالا و پایین می‌پرند و جای واقعیت‌های ارگانیک را گرفته‌اند.»

در آثار هالی پیوندی انکارناشدنی میان نظریه و نقاشی دیده می‌شود و پیداست که میشل فوکو و ژان بودریار سرمشق‌های او را در اختیارش گذاشته‌اند. می‌گوید: «من آگاهی‌ها و ایده‌های خود را از منابع گوناگون دست‌چین می‌کنم. به نظر من خواندن نوشته‌های بودریار مانند تماشای آثار اندی وارهول است و از هر دو برداشتی یکسان عاید می‌شود. اصلاً برای من همسنگ کردن و یکی شمردن دو رسانهٔ مختلف کاری عادی است و این را هم در تئوری‌هایم نشان داده‌ام و هم در نقاشی‌هایم.» هالی بر این ادعا است که نقاشی‌هایش چه گونگی سازمان‌دهی جوامع پساصنعتی را نمایش می‌دهند و کارکرد هندسه را در راندن جوامع صنعتی به سوی جامعهٔ پساصنعتی آشکار می‌کنند.

موندریان، پیرانه‌سر با خوش‌خیالی تمام در این گمان افتاده بود که سرانجام نقاشی‌هایش کارکرد خود را خواهند یافت و یکی از این کارکردها سرودی بود که یاد مستانی همچون پیترهالی داد. هالی با تمام بهره‌جویی‌های آشکار از هنر موندریان، نقاشی‌های خود را مستقل از اندیشه‌های آن عارف مدرن و شکلی از «نقاشی فرویدی» می‌داند. وقتی هم که از او می‌پرسند چرا این نقاشی‌ها فرویدی است؟ می‌گوید: «برای این که نقاشی من یک چهارگوشهٔ بزرگ دارد و یک راست‌گوشهٔ کوچکتر» و در جایی دیگر می‌گوید: «برای من اصلاً اهمیتی ندارد که نقاشی‌هایم انتزاعی نامیده شوند یا بازنمایی کننده و یا هر چیز دیگر.» اما هر چه هست نقاشی‌های هالی و تقلیدگرانی همچون مایک بیدلو (که به او هم خواهم پرداخت) نمونهٔ خوبی است برای تحقیقات فرهنگی و اجتماعی و مطرح کردن این پرسش که چه طور این به اصطلاح نقاشان راه خود را به عرصهٔ هنر باز کرده و شهرت امروز خود را به دست آورده‌اند؟ آیا فقط این که خود را به کوچهٔ علی‌چپ بزنند و مانند هالی بگویند که: «راه به جایی نداشتم و ناگهان به ذهنم رسید که ایده و اندیشه‌یی را در آثارم بگنجانم و نمایش دهم.» کافی خواهد بود؟ آیا نباید شک کرد که این انحطاط در نقاشی ثمرهٔ نهادن سرنوشت هنر در دست موزه‌ها و نگارخانه‌هاست تا هر چیز بنجل و بی‌مایه را به نام هنر به مردم قالب کنند؟ هالی بر این باور است که هر چیزی که به شکلی خودنمایانه هندسی باشد، ناگزیر انتزاعی هم خواهد بود و نوعی واقعیت غیربصری را القا خواهد کرد. بی‌تردید خود هالی هم به عنوان یک نظریه پرداز می‌داند که این حرف‌ها چیزی جز ادا و اطوارهای شبه‌روشنفکرانه نیست. او نقاشی موندریان را آرمانی و آرمانشهری می‌داند اما معتقد است که نقاشی خودش فضایی ادبی پدید می‌آورد.

در نقاشی هالی، جنازهٔ نقاشی موندریان و هنر انتزاعی او با بهره‌جویی از مکانیسم نقیضهٔ معناشناسی در یک رستاخیز پست‌مدرنیستی بار دیگر زنده می‌شود و می‌پندارد که به یاری حرف و کلام تعبیر می‌تواند چهرهٔ خود را تغییر دهد. می‌خواهد چنین وانمود کند که این خط کشی‌های حساب شده و سطوح رنگی تمیز و شفاف حاصل نوعی خیال‌پردازی و فی‌البداهگی است طعم تلخ آن را نادیده می‌گیرد. به ظاهر شیرین‌اش دل می‌بندد، می‌خواهد با چهرهٔ معصومانه و حق به جانبی که به تابلو خود می‌دهد، آن را به جای هنری برانگیزند جا بزند و این کار با ظاهر بزک‌دوزک کردهٔ آن جور در نمی‌آید. انتزاع جدید پیترهالی مانند بازیچه‌یی است که باربی دختر بچه‌ها را به یاد می‌آورد و تمام اندیشه رادیکال بودن هنر انتزاعی را به مسخره می‌گیرد. به همین جهت هم هست که انتزاع جدید هالی و شرکاء در نگاه نخست بسیار سهل‌الوصول‌تر از انتزاع قدیمی به چشم می‌آید. هالی می‌خواهد انتزاع قدیمی را به یک رمزگان زیبایی‌شناختی مبدل کند و از آن به عنوان طلسم و تعویذی برای باطل کردن جادوی مدرنیسم



پیتر هالی، سلول‌های سیاه و زرد و راه ارتباطی، اکریلیک روی بوم ۲/۸۵ × ۱/۷۳ متر، ۱۹۸۵

هره بگیرد و دست آخر هم از همین حرف‌ها دستک و مبکی برای اعلان مرگ نقاشی فراهم آورد. این را ریافته است که برای رمزگان کردن انتزاع قدیمی، اول اید آن را صاف و صوف و مرتب کند و آن قدر صیقل بزند ا بر سطح تابلو رد و اثر انگشتی از آفرینندهٔ آن بر جا ماند. با این تمهید از انتزاع قدیمی بتی می‌سازد خودساخته و پرزرق و برق اما میان تهی. بتی که در جهان صنعتی و کاپیتالیستی کارکردی ندارد، ناگزیر باید شکسته شود و بدیهی است که هر قدر که میان تهی‌تر اشد شکستن‌اش آسان‌تر خواهد بود.

انتزاع جدید از چند سو بر نقاشی مدرن می‌تازد و ن را مورد حمله و ایلغار قرار می‌دهد. اول آن که با کپی ردن و تقلید کردن و تغییر دادن چهرهٔ هنر انتزاعی ننتی، آن را آسیب‌پذیر می‌نمایاند. دوم آن که با استناد ر این آسیب‌پذیری تمامی جهان هنر را آسیب‌پذیر ی‌نمایاند و آن را در اختیار فرهنگی قرار می‌دهد که مادگی بلعیدن هر گونه هنری را هر قدر هم که بدطعم و ی‌مزه باشد دارد. سوم آن که مانند راهکارهای دیگر ست‌مدرنیسم، این احساس را القا می‌کند که هیچ نری نمی‌تواند اصیل و درست باشد و خود را متولی و ختیار دار هنرهای دیگر بداند. و چهارم، با تأکید رزیدن بر این واقعیت که امروز در دوران تولید و تکثیر کانیکی زندگی می‌کنیم، این باور را رواج می‌دهد که هر نقاش می‌تواند آثار دیگران را کپی کند و به نام خود جا بزند و اگر خیلی انصاف داشته باشد این کار را نوستالژی برای گذشته بنامد. شاید هم نمایش وسوسه و نوستالژی روزهایی است که داوری آسان‌تر بود و می‌شد با یک بیانیه، انقلاب هنری راه انداخت. دست کم نقاشی مانند فیلیپ تافه آن قدر انصاف دارد که کپی کردن و تقلید از آثار گذشتگان را «تعبیر و تفسیر فردی خود از یک شمایل همگانی» بنامد و این کار را «افزودن بُعدی تراژیک» به آثار گذشتگان قلمداد کند. ناگفته پیداست که این‌ها همه برای حفظ ظاهر است وگرنه از کارهای تافه هم پیداست که نه معنا و مفهوم خاصی از تعبیر و تفسیر در ذهن دارد و نه معنایی تازه برای «فردی» و «تراژیک» دست و پا کرده است. مسأله این جاست که کپی کردن آن قدر در غرب رواج یافته است که سبک و سیاق خود را هم پیدا کرده و هر نقاش مدعی آن است که به سبک و مشرب خاص خود کپی می‌کند و این را به حساب یکه بودن و اصالت کار خود می‌گذارد. شری لوین، می‌گوید: سبک من آن است که خودم حضور نداشته باشم. مایک بیدلو هنر خود را نوعی پرفرمانس می‌داند که هدفش بی‌اعتبار کردن غول‌هایی همچون پیکاسو است. فیلیپ تافه تمرکز بر تصنع مادی را هدف خود می‌داند و دیگران هم هر یک به تمهیدی این کار را موجه قلمداد می‌کنند.

◇

منابع:

"Art After Modernism, Rethinking Representation", ed, Brian Wallis, The New Musseume of Contemporary Art, New York, 1996

- "Art Since Mid-Century", ed. Daniel Wheeler, Thames and Hudson, London, 1991
- "Art Talk", ed. Joanne Siegel, Da Capo Press, New York , 1996
- Dickhoff, Wilfried."After Nihilism", Cambridge University Press, Cambridge, 2000
- Kuspit, Donald. "Signs of Psyche in Modern and Arts", Cambridge University Press, 1998
- Masheck, Joseph. "Modernities, Art Matters in the Present", The Pennsylvania State University Press, 1993
- "Philosophical Aesthetics", ed. Oswald Hanfling. Blackwell. London, 1992
- "The 20th Century Artbook", Phaidon Press, 1999
- Taylor, Brandon. "The Art of Today", Everyman Art Library , London, 1995