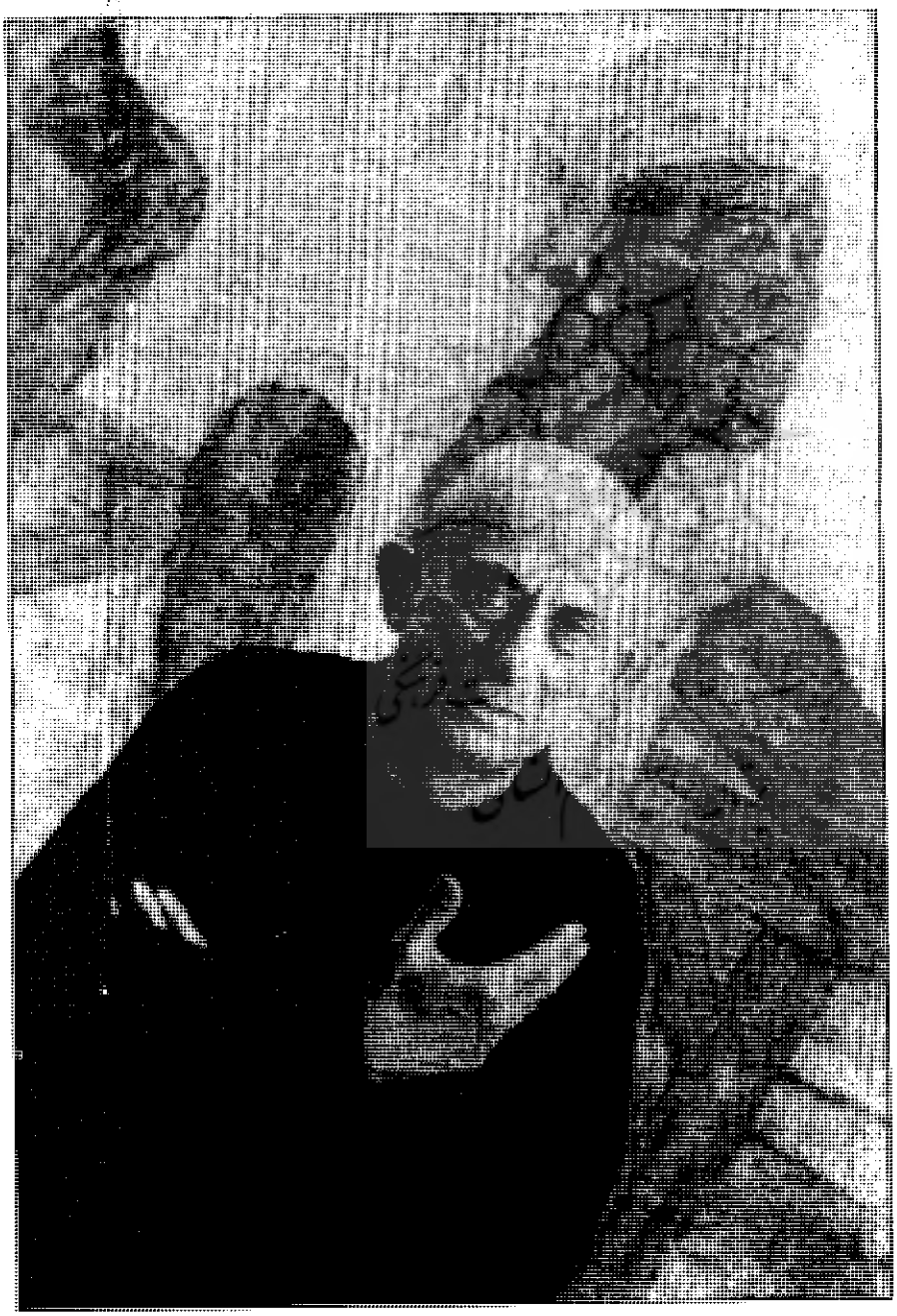
نقاشان معاصر جهان

لئون گالوب
هنر سیاسی

علی‌اصغر قره‌باغی



لئون گالوب / ۱۹۸۶

لئون گالوب با آن که پنجاه‌شصت سال از عمر هفتاد و هشت سالهٔ خود را به نقاشی کردن گذرانده و دست‌کم از دههٔ ۱۹۶۰ به این سو در محافل هنری و روشنفکری غرب از اعتبار فرهنگی بسیاربر خوردار بوده ،اما عقاید سیاسی و تندروی‌های هنری او سبب شده است که تاریخ‌نگاران دست به عصا و دایرةالمعارف نویسان محافظه‌کاری که بیشتر از روی دست هم می‌نویسند، التفاتی به او نداشته باشند و در کتاب‌های خود نامی از او به میان نیاورند. گالوب از ۱۹۶۴ تا پایان جنگ ویتنام، در تمام تظاهرات ضدجنگ و فعالیت‌های اعتراض‌آمیز هنرمندان و نویسندگان شرکت کرد و در ۱۹۷۰ در سازمان‌دهی اعتصاب هنرمندان نیویورک نقشی حساس داشت. امروز هم از اعضای فعال انجمنی است که به منظور مخالفت با دخالت‌های ایالت متحده در امور امریکای مرکزی تأسیس شده است. لئون گالوب از زمرهٔ هنرمندانی است که دل‌نگرانی در مورد سرنوشت انسان‌ها را تعهد هنری خود می‌دانند و این مسئولیت را به شکل‌های گوناگون نشان‌داده‌اند.

لئون گالوب در ۱۹۲۲ در شیکاگو به دنیا آمد و از نسل هنرمندانی بود که در دوران سیطرهٔ مکتب نیویورک به بلوغ هنری رسید. برای هنرمندان آن روز تنها راه موفقیت آن بود که یا خود را به یکی از شاخه‌های اکسپرسیونیزم انتزاعی بیاویزند و یا با پشت‌پا زدن به پیش‌فرض‌های موجود در پس پشت تولید هنر، راه و رسمی تازه پدید آورند. گالوب عضو گروه هنری شیکاگو بود و از دور مکتب نیویورک را نظاره می‌کرد. مکتب نیویورک در آن روزها چیزی نبود به جز جسد نیمه‌جان مکتب پاریس که آخرین نفس‌های خود را می‌کشید و گویی موج زمان آن را به سواحل نیویورک آورده بود. نقاشان شیکاگو بیشتر به نقاشی فیگوراتیو و تجسم شخصیت و اجتماع خود گرایش داشتند و باورهای رمانتیک و افلاطونی و پرداختن به ارزش‌های فطری و قشنگی‌های زیبایی‌شناختی را دون شأن خود می‌دانستند. لئون گالوب هم یکی از این نقاشان بود و به سبب فیگورهای غیرمتعارفی که می‌کشید و گرایشی که به هنر پریمیتیو داشت شهرتی به هم آورده بود. از همان آغاز می‌خواست هنرش نمایشگر واکنش او نسبت به شرایط زمان و تصویرگر روزگاری باشد که در آن می‌زیست. گالوب هنر را ابزار نقد جامعه می‌دانست و برای هنر به اصطلاح خودانگیخته پشیزی ارزش قایل نبود.

گالوب در سال ۱۹۵۵ در مقاله‌یی با عنوان «نقد اکسپرسیونیزم انتزاعی»، این مکتب و مشرب را مورد حملهٔ تند و تیز خود قرار داد. او سال‌ها در پاریس زندگی کرده و جنگ جهانی دوم، فاشیسم و کشتارهای جمعی دیده بود و نمی‌توانست با رنگ‌مالی‌های بی‌بو و خاصیت نقاشان انتزاعی کنار بیاید. دو افرش به نام‌های

«محل امانت گذاشتن استخوان‌های مرده» و «اتاق شکم دریدن» که شهرتی به هم زد برگرفته از عکس‌هایی از اردوگاه‌های یهودیان و آدم سوزی‌های آشویتس بود و همان ترس و لرزی را القا می‌کرد که پیشتر در «جیغ» مونک و «رویای جنون» گویادیده شده بود. گالوب بر آن شده بود تا گوشه‌های تاریک تاریخ را تصویر کند و گسستی راکه میان تاریخ و زیبایی‌شناسی پدید آمده نشان دهد. آدورنو گفته بود که شعر گفتن بعد از فاجعهٔ آشویتس کریه و ناهنجار شده است و گالوب می‌خواست برای نقاشی کردن بعد از آشویتس معنا و دلیلی پیداکند که کریه و ناهنجار نباشد. گالوب در مصاحبه‌یی می‌گوید: «اکسپرسیونیسم انتزاعی چیز خوبی نبود. نه برای هنر فایده‌یی داشت و نه برای هنرمند. نقاشان اکسپرسیونیست با کارهاشان چنان به جهان پشت کرده بودند که گویی نقش اجتماعی هنرمند را یکسره از یاد برده‌اند.»[1] واقعیت هم آن است که انتزاع اکسپرسیونیستی، کاری به تاریخ و مفهوم زمان نداشت و فقط به یک سلسله واقعیت‌های صوری می‌پرداخت. بر نوعی حماسهٔ افلاطونی فرم‌های ناب و «چشم روح» تکیه داشت و به تأثیر از معنویت هنری که کاندینسکی تبلیغ کرده بود از کنار تجربیات روزمره زندگی بی‌اعتنا می‌گذشت. حکومت‌های بعد از جنگ جهانی دوم هم از آن‌جاکه می‌خواستند هنرمندان را از دخالت در امور سیاسی و اجتماعی دور نگه دارند به اکسپرسیونیسم انتزاعی پروبال می‌دادند. حکومت امریکا هم مانند افلاطون که به قول پوپر، «دشمن جامعهٔ باز بود»، می‌خواست سر به تن هیچ هنری جز اکسپرسیونیسم انتزاعی نباشد و بدش نمی‌آمد که در اقدامی جنون‌آمیز همسان افلاطون، نقاشی بازنمایی کننده را از آرمان‌شهر خود بیرون براند.[2] امریکا هنرمندان را تشویق می‌کرد تا به هر قیمت که شده نگاه خود را از شرایط اجتماعی و سیاسی برگیرند و به هر چیز موهوم و انتزاعی معطوف بدارند. به همین سبب‌ها هم بود که در عرفان موندریان، در تصوف پررمز و راز ایوکلاین، در صوفی‌گری‌های بارنت نیومن و یونگ بازی‌های لوس و بی‌مزهٔ جکسون پولاک هیچ نشانی از توجه به اجتماع پیرامون دیده نمی‌شد. این نقاشان دل خود را به یک سلسله کشف و شهود من‌آوردی بی‌پروپا و توهم‌های متافیزیکی خوش کرده بودند و بی‌آن‌که ردپایی از صداقت در کارشان دیده شود به بهانهٔ زیبایی‌شناسی و خودانگیختگی‌های کانتی نمی‌خواستند هنر خود را با امور سیاسی و اجتماعی در آمیزند. هر وقت هم که قافیه راتنگ می‌یافتند، ادبیات و یاوه‌هایی به هم می‌بافتند تا حضور خود را در عرصهٔ هنر توجیه کنند. جکسون پولاک دائم در پی گاوبندی و زدوبند با منتقدان و عکاسان بود تا خود را هر چه بیشتر مطرح کند. شمار امریکایی‌هایی که جکسون پولاک را به خاطر عکس‌هایش می‌شناختند بیشتر از آنانی بود که با نقاشی او آشنایی داشتند. بارنت نیومن مدام در فکر شغل و مقام بود اما این خواسته را در هنرش انکار می‌کرد و مدام از تعالی هنر دم می‌زد اما آن‌چه از یادها رخت بربسته بود تاریخ و انسان به ویژه انسانی بود که فعالیتی داشته باشد و نقشی سرنوشت‌ساز ایفا کند. از ۱۹۵۶ به بعد، آثار نقاشان مکتب نیویورک با یاری و دخالت مستقیم و آشکار نهادهای دولتی امریکا برای نمایش به خارج فرستاده می‌شد تا مگر رو در روی رئالیسم اجتماعی و ایدئولوژی هنر شوروی بایستد. ناگفته پیداست که هنرمندانی همچون گالوب در اجتماعی از این گونه بیگانه و دیگری به شمار می‌آمدند و از آنان حمایت نمی‌شد. گالوب می‌گوید: «من از هنر غرب فاصله گرفتم‌ام چراکه هنوز پا در بند اندیشهٔ هنر برای هنر دارد.»

گالوب از ۱۹۵۰ به شکلی از تجربه‌گری در کاربرد رنگ پرداخت. بعد از گذاشتن رنگ روی بوم، آن را با کاردک می‌تراشید. گاهی فقط رنگ فیگورها را می‌تراشید و گاهی تمام سطح پرده را. گه‌گاه آن قدر رنگ را می‌تراشید و با تربانتین و تینر پاک می‌کرد که فقط بافت بوم و ته رنگی در فرورفتگی‌های بافت آن دیده می‌شد. این کار شامل دیالکتیک ساختن و ویران کردن بود. نوعی آفریدن و نابودن کردن ایماژها را تداعی می‌کرد و رنگ‌هایی که زمانی یک تمامیت انکارناپذیر را نمایندگی می‌کرد، اکنون شکلی از هم گسیخته و ساییده و از رمق افتاده می‌یافت. با این شگرد، تمامی سطح پردهٔ نقاشی شکل یک عرصهٔ باستان‌شناسی را به خود می‌گرفت و چنین به نظر می‌آمد که در این عرصه عناصر فرهنگی و انسان‌ها در تلاشی بی‌حاصل، خود را با هزار مصیبت ساخته و سپس ویران کرده‌اند و یا در نهایت گذر زمان آنان را به ویرانی کشانده است. گالوب از ۱۹۷۹ برای تراشیدن رنگ، به جای کاردک از یک ساطور قصابی استفاده می‌کرد و بر آن بود که فرایند کار احساس آشوب و سلاخی کردن را نیز همراه خود دارد.

گالوب در طول جنگ ویتنام و حتی پس از پایان یافتن جنگ با یک سلسله نقاشی‌هایی که آن ها را «نقاشی همگانی» نامید، به تماشاگران نشان داد که مأموران دولتی امریکا برای چپاول دیگران و افزودن بر سرمایه‌های کشور خود به چه فجایعی دست می‌زنند. او جنگ ویتنام را یکی از شرم‌آورترین مردم‌کشی‌های نژادپرستانه تاریخ می‌دانست که خاطرهٔ تلخ آشویتس را زنده می‌کرد. در سلسله نقاشی‌های «ناپالم» کشتار جمعی ویتنامی‌ها را تصویر کرد و سلسله تابلوهای «مرد سوخته» هم زنجیرهٔ به هم پیوسته‌یی از رویدادهای دوران جنگ ویتنام است که با ایماژهایی از عکس‌های کشتار آشویتس و نقاشی‌های «ناپالم» در آمیخته است. در این نقاشی‌ها قهرمانان کلاسیک با زخم‌هایی که انفجار بمب بر پیکر آنان برجاگذاشته تصویر شده‌اند. گالوب برای آن‌که بر شدت تأثیر آثار خود بیفزاید آن‌ها را در ابعاد بسیار بزرگ نقاشی می‌کرد. مثلاً «ویتنام ۲» حدود چهاردهمتر طول داشت و آن را در ارتفاع بیست‌سانتی متری زمین به دیوار آویخت تا فیگورهایش که به اندازه‌های طبیعی نقاشی شده بودند رو در روی تماشاگر قرار گیرند، به فضای زندگی او وارد شوند و تماشاگر را وادارند تا خود را با این فیگورها هویت‌یابی کند و شریک جرم جنایات بیابد. گالوب در ۱۹۷۶ سلسله نقاشی‌های «مزدوران» را نقاشی کرد و از ۱۹۸۱ با سلسله آثاری که آن‌ها را «تحقیقات» نامید به نمایش دخالت‌های نظامی امریکا در کشورهای امریکای جنوبی پرداخت. در ۱۹۸۲ نقاشی‌های «جوخه سفید» راکشید و در ۱۹۸۳ سلسله تابلوهای «شورش» رانقاشی کرد که در آن‌ها نگاهش معطوف به افریقای جنوبی بود. تمام این نقاشی شکلی کتیبه مانند دارند و مانند مقبره‌نگاره‌های قدیمی به نظر می‌آیند اما درآن‌ها صحنه‌های ترس و تجاوز به حقوق انسان‌ها با زبان و واژگان برگرفته از فرهنگ تجسمی تصویر شده است. در این نقاشی‌ها مزدوران مانند شکارچیان، یا شکار خود را بر دوش حمل می‌کنند و یا قربانیان خود را وارونه می‌آویزند.

لئون گالوب بر این اعتقاد است که هنر سیاسی امروز مسئولیتی سنگین‌تر و دشوارتر از گذشته به عهده دارد و تأثیر آن هم ژرف‌تر و گسترده‌تر از گذشته است. اما از آن‌جاکه ایماژها و ژست‌های سیاسی بر همه جای جهان سایه انداخته‌اند، دیگر نمی‌توان با شکل‌های انتزاعی به مقابله با قدرت‌های سیاسی برخاست. گالوب معتقد است که: «اصولاً نقاشی انتزاعی بلافاصله پس از پدیدار شدن جذب منطق هنر شد. امروز اگر کسی با امکانات ساختاری، که منطقی هم باشد، بیاید و یک ساختار اعجاب‌انگیز ارائه کند، ممکن است کارش پذیرفته شود اما هرگز به مفهوم سنتی تکان‌دهنده نخواهد بود.» لئون گالوب در گفت‌وگویی با جین سیگل نظر خود را دربارهٔ ویژگی‌های هنر سیاسی این طور بیان می‌کند: «هنر سیاسی تأثیرگذار، هنری است که واکنش سریع تماشاگر را برانگیزد. مثلاً کانستراکتیویست‌ها سعی بسیار کردند تا اجتماع را دگرگون کنند اما واکنش تماشاگر نسبت به آثارشان سریع نبود و کاری هم از پیش نبردند. هنر سیاسی مراحل و سلسله مراتبی دارد و سیاست جهان هنر هم مانند هر سیاست دیگر مانورها و شگردهای خود را دارد. ممکن است در دورهٔ جهان هنر شکلی ابهام‌آمیز داشته باشد اما بیرون آز صریح و آشکار است. نقاش سیاسی از نوعی سیاست تنازع بقا بهره می‌گیرد و اگر این طور نبود و اندیشهٔ سیاسی بودن همگانی می‌شد، آن وقت هم می‌توانستند قطع‌نظر از شکل و ظاهر کارشان ادعا کنند

که سیاسی هستند. بدیهی است که آنان که در بیرون جهان هنر و در جهان «سیاست واقعی» زندگی می‌کنند، با دیدن هنر سیاسی به دفاع از خود برمی‌خیزند، واکنش نشان می‌دهند و چه بسا که متقابلاً به هنر سیاسی حمله هم می‌کنند.»

اما واقعیت آن است که نقاشی‌های لئون گالوب تنها وقتی که در جهان هنر سرمایه‌داری و بورژوازی به نمایش در آید معنای واقعی خود را پیدا می‌کند. او این واقعیت را پذیرفته و بر آن است که هیچ‌گاه توهم و ادعای تعالی بخشیدن هنر را در سر نپرورانده است. می‌گوید: «من در جهان هنر زندگی و کار می‌کنم. این جا و اکنون و همان‌گونه که هست. در بیرون جهان هنر هم قلمروهایی هست اما هنر من گزارشی است از آن‌چه این‌جا و اکنون می‌گذرد.» مفهومی که گالوب از هنر سیاسی در ذهن دارد با معانی متعارف همخوانی چندانی ندارد و گه‌گاه با هنر اجتماعی در می‌آمیزد. مثلاً، هنر گرافیتی و نقاشی روی واگن‌های قطارهای زیرزمینی وایستگاه راه‌آهن را نوعی هنر سیاسی می‌داند و آن را به حضور در میان مردم و نوعی خواست قدرت تعبیر می‌کند اما معتقد است که: «اگر همین کارها در نگارخانه‌ها به تماشا گذاشته شود دیگر هنر سیاسی نخواهد بود. هنر وقتی سیاسی است که در میان مردم باشد حرف خود را رک‌وپوست‌کنده بزند و از آن جا که در مخالفت با استبداد و سرکوبگری است، باید قصد و هدفی صریح و معین داشته باشد... بیشتر نقاشان جوان امروز از اتکاء به اجداد و نیاکان خود کاسته‌اند و کم‌تر به طبقه‌بندی‌ها و محدودیت‌هایی که جهان هنر را به شکلی سنتی توصیف کرده است علاقه نشان می‌دهند. نگاهشان بیشتر معطوف به تجربیات زندگی و شرایط سیاسی اجتماعی است و به طور کلی می‌توان گفت که روند کارشان در تضاد با اختیارات سنتی هنر است. این هنرمندان جوان، نه فرزندان من‌اند و نه از من چیزی آموخته‌اند و نه از من پیروی کرده‌اند. بسیاری از آنان حتی مرا نمی‌شناسند و نام من به گوششان نخورده است. بنابر این دینی به من ندارند و این منم که باید وامدار و ممنون آنان باشم.» لئون گالوب به شکلی شلخته‌وار و به ظاهر بی‌دقت کار می‌کند. کارهایش رنگ و لعابی ندارد و می‌گوید: «من عمداً کارهایم را به شکلی در می‌آورم که خواستار نداشته باشد. منظورم این است که کسی نخواهد آن را از آن خود کند. البته این بدان معنا نیست که نمی‌خواهم مشهور باشم و کارهایم فروش نداشته باشد. نه. من هم از راه نقاشی زندگی می‌کنم و به فروختن کارهایم نیاز دارم اما می‌خواهم کارم غیرپایدار و گذرا و سرشار از ایماژهای گذرایی باشد که از بیرون پرده نقاشی سر برمی‌آورند و در برابر هر گونه مالکیت و از آن خود کردن مقاومت می‌ورزند. درست مثل کارهای کارگاه‌واجو که در عین زیبایی، به علت حضور پاره‌یی ایماژها بسیار زشت به نظر می‌آیند و هنوز هیچ‌کس جرات دست درازی به آن‌ها را نداشته است. این بدان سبب است که نگاه هنرش معطوف به طبیعت و وجود و هستی است یعنی همان اموری که نمی‌خواهیم از آن سر در بیاوریم.»

لئون گالوب برای نقاشی کردن پرده‌هایش از چندین عکس در حالت‌های گوناگون استفاده می‌کند. آثارش ترکیبی از آگاهی‌های عکاسی شده است و از برآیند و مجموع آن‌ها ایماژ واقعیتی را پدید می‌آورد که دوبار کاهش یافته است: یکی هنگام عکاسی و یکی هنگامی که به عنوان مدل از روی آن نقاشی می‌شود. به سبب این فرایند است که گه‌گاه عکسی معصومانه‌حالتی شریرانه پیدا می‌کند و یا برعکس انسانی شریر در حالت و فضایی معصومانه تصویر می‌شود. به عنوان نمونه برای سلسله نقاشی‌های «شورش» (۱۹۸۳)، از عکس‌هایی که از شورش دانشجویان تایلند[۳] گرفته شده استفاده کرده

لئون گالوب: شورش / ۱۹۸۳

است. و یا آثار دیگرش که «جوخه سفید» (۱۹۸۳) نام دارد بر مبنای عکس‌هایی از ناآرامی‌های ال سالوادور است. «جوخه سفید» نام دیگر «جوخه مرگ» بود. مزدوران این گروه مخالفان را می‌ربودند و سربه‌نیست می‌کردند. البته «جوخه سفید» پدیدهٔ چندان تازه‌یی هم نبود و همیشه شورش و هرج‌ومرج چرخ‌های ماشین قدرت را روغنکاری کرده است. پطرس قدیس را وارونه به صلیب کشیدند و امروز هم در بسیاری از کشورهای جهان همین کار را تکرار می‌کنند با این تفاوت که شهادت پطرس قدیس معنایی والا یافت و همه جا ثبت شد اما تصلیب مردم پنهان می‌ماند و اگر هم اعلان شود در لابه‌لای پاکسازی‌های سیاسی گم‌وگور می‌شود. گالوب با اشاره به این واقعیت‌های آشکار می‌گوید: «آدم‌ربایی و آدم‌کشی در جاهایی مانند ال‌سالوادور و گواتمالا همچنان ادامه دارد و حیرتی هم برنمی‌انگیزد. آن را راهکار و تاکتیک می‌نامند و حکومت امریکا در تمام این شکنجه‌ها و آدم کشی‌ها دست دارد. البته تردیدی نیست که هیچ‌یک از کارکنان وزارت امور خارجهٔ ما کبریت زیرناخن هیچ محکومی روشن نمی‌کنند اما پول امریکا را به سوی آنان که این کار را می‌کنند و گروهی را هم برای این کار تعلیم می‌دهند کانالیزه می‌کنند. بهانهٔ تمام این تبه‌کاری‌ها، ثبات سیاسی امریکا است و ما هم بی‌خیال نشسته‌ایم و می‌گوییم: متأسفیم اما کاری از دستمان ساخته نیست. اساس و پایهٔ این تفکرات در فعالیت‌های سیاسی گالوب دوران جنگ ویتنام و اعتراض روشنفکران امریکا نسبت به این جنگ نابرابر ریخته شد. بعد شکل اعتراض به بی‌عدالتی‌های امریکا در جهان سوم و سرکوب اقلیت‌های قومی و نژادی را به خود گرفت. این زمینه‌های اندیشگی سبب شد تا از آغاز دههٔ ۱۹۸۰ نوعی جنبش ضد جنگ در امریکا سر برآورد. اگرچه تب و تاب این اعتراض‌ها به شدت و حرارت مبارزات ضدجنگ ویتنام نبود، اما آن‌قدر بود که دل‌نگرانی روشنفکران و هنرمندان از ماجراجویی‌های دولت امریکا در امریکای مرکزی به ویژه نیکاراگوئه را نشان دهد. روشنفکران امریکا هر لحظه بیم آن داشتند که دخالت‌ها و درگیری‌های بی‌جا و بی‌مورد، ویتنام دیگری روی دست آمریکا بگذارد. این اعتراض‌ها که در آغاز شکل مخالفت ورزیدن با درگیری‌های فیزیکی امریکا در کشورهای دیگر را داشت، رفته‌رفته شکل نقد ساختار سیاسی ـ اجتماعی و سیاست‌های دولت امریکا را به خود گرفت.

بهره‌جویی گالوب از عکس تنها به مواردی که به آن اشاره کردم محدود نمی‌ماند. در برخی از آثارش از عکس‌هایی که از مسابقات فوتبال و کشتی و برخی مجسمه‌های رومی و یونانی گرفته شده نیز استفاده می‌کند و بر آن است که: «عکس آگاهی‌های دست اول دربارهٔ حالت‌های بدن انسان را فراهم می‌آورد.» گالوب از رسانه‌های دیگری هم به عنوان مأخذ تصویرهای خود بهره می‌گیرد و همین بهره‌جویی‌ها مؤید آن است که اگرچه امروز رسانه‌های ارتباط جمعی از هر سو انسان را بمباران می‌کنند اما در عین حال تصویری گسترده از رویدادها و امکانات را هم در اختیار او قرار می‌دهند و نیروی تصورش را پردامنه‌تر می‌کنند.

از دیدگاه گالوب، عرصهٔ نقاشی آوردگاهی است که در آن حداکثر آگاهی‌ها فشرده می‌شوند. منظور گالوب از آوردگاه، نوعی واقعیت است، یک فضای همگانی است نه یک فضای غیرواقعی و انتزاعی در قلمرو زیبایی‌شناختی. در فضایی از این گونه، هر شئی هر قدر هم که ساکت و ایستا باشد، در حال انفجار به نظر می‌آید و ایستایی هر عنصر ساکت به سبب حضور نیروهای پرتوان‌تری است که آن را سرجای خود نشانده است. گالوب در پاسخ جین‌سیگل که می‌پرسد: «آیا فکر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

لدون گالوب: جوخه سفید / ۱۹۸۲

می‌کنید که هنر سیاسی امروز توان واقعی هم دارد یا بیشتر نوعی توهم و دلخوشکنک است؟» می‌گوید: «امروز این را هر کس می‌داند که هنرمندان اجتماع را دگرگون نمی‌کنند اما تردیدی هم نیست که هنرمندان بخشی از فرایند اطلاعات و آگاهی‌رسانی هستند. اگر نقاش اشیا را با فرم‌های مکعب شکل نشان دهد، تمامی جهان درخواهند یافت که نقاشی می‌تواند مجموعه‌یی از مکعب‌ها باشد، اگر نقاشان به مضامین سیاسی و بازجویی‌ها بپردازند، بی‌تردید کارشان به مباحث دیگر دربارهٔ طبیعت هنر هم راه پیدا خواهد کرد. ممکن است این کارجهان را یک باره دگرگون و متحول نکند اما بطن و بستر اندیشه‌ها و کردارها را تغییر می‌دهد. از این راه است که هنر، به شکلی نامنتظر، بخشی از تجربیات انسانی می‌شود. اگر ژاک داوید در عرصهٔ هنر فرانسه حضور نداشت و نقاشی نمی‌کرد. تصور ما از این که چه امکاناتی در آن دوران وجود داشته به کلی متفاوت می‌بود. تاریخ بصری از آن جهت که جریان‌های گذرا را ثبت می‌کند حائز اهمیت است.»

هنر لئون گالوب بی‌تردید هنری سیاسی است اما آن‌چه نقاشی‌های او را اندکی کهنه و واپس‌گرایانه نشان می‌دهد شکل نگرش او به جنگ و ستمگری است که با نگرش قرن نوزدهم تفاوت چندانی ندارد. در قرن نوزدهم هم سربازان و عاملان حکومتی را مسبب کشتارها و بی‌عدالتی‌ها می‌شمردند و کسی به تکنولوژی توجهی نداشت. ذهنیت گالوب هم محدود به همان چارچوب‌های قرن نوزدهمی است. در آثارش بی‌آن که حرف و برداشتی تازه به میان آورد و از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده فاصله بگیرد، چشم خود را بر تکنولوژی و ستمگری‌های مدرن می‌بندد و می‌خواهد همه چیز را به شکلی فردی و در هیات انسانی آن نمایش دهد. گالوب از اوایل دههٔ ۱۹۹۰ نگاه خود را از جنگ و آشوب برگرفته و به خرده فرهنگ‌ها و فرهنگ‌های حاشیه‌یی پرداخته است. چندی است که مضمون نقاشی‌هایش را از زندگی مردم پیرامون خود بیرون می‌کشد و می‌خواهد نمایشگر اشتراک و همدردی خود با مردم و جامعه‌یی باشد که در آن زندگی می‌کند. شورش سیاهان، مسایل نژادپرستی و سرخپوستان، تبه‌کاری‌های پلیس و دستگیری‌ها مضمون آثار اوست.

یادداشت ها و منابع:

۱. نقل قول‌ها از گفت‌وگوی لئون گالوب با جین سیگل و مصاحبهٔ او با کیت هورسفیلد و لین بلومنتال است.

-"Art Talk, the Early 80s", ed. Jeanne Siegel. Da Capo Press, New York, 1988

۲. افلاطون، جمهوری کتاب سوم.

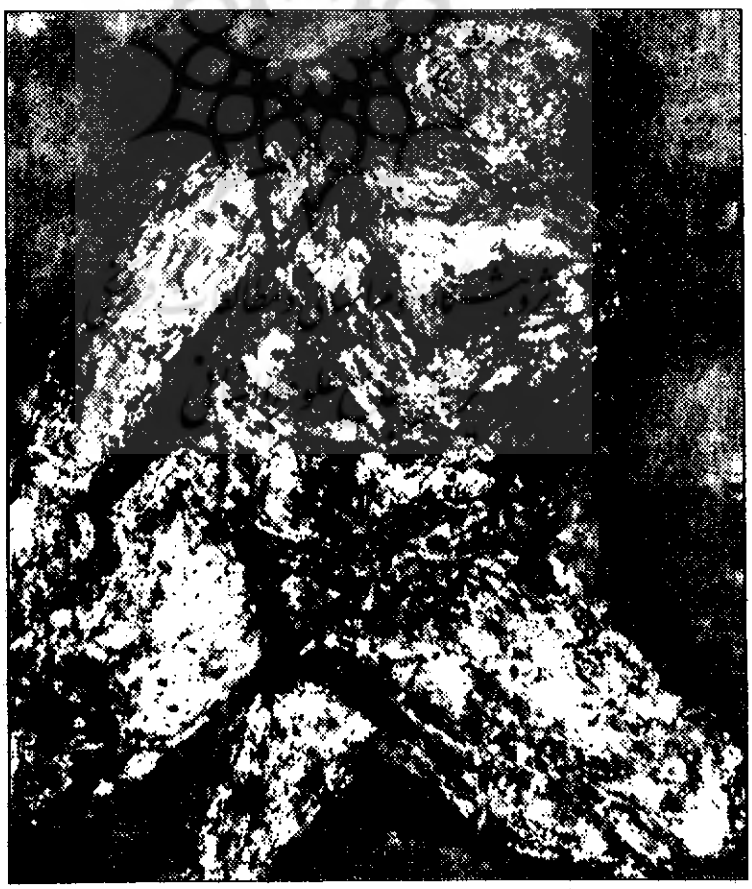
۳. در این شورش که در سال ۱۹۷۶ اتفاق افتاد گروهی از دانشجویان راست‌گرا، شماری از دانشجویان چپ را کشتند. ◇

منابع:

- Golub, Leon, "A Critique of Abstract Expressionism" The Art Journal 14, 1955
- Kate Horsfield and Lyn Blumental, "On Art and Artists Profile 2, 1986
- McEvilley, Thomas, "Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era", Cambridge University Press, 1995
- "New York, New Art", Art and Design, Academy Edition London, 1989
- "The Post Avant Garde Painting in the Eighties", Art and Design , London, 1987

20 th century Art book Phaidon London 1999

- "The New Modernism, Deconstructionist Tendencies in Art", Academy Group London, 1988



لئون گالوب : مرد سوخته