صدسال هنرمدرن در دنیا

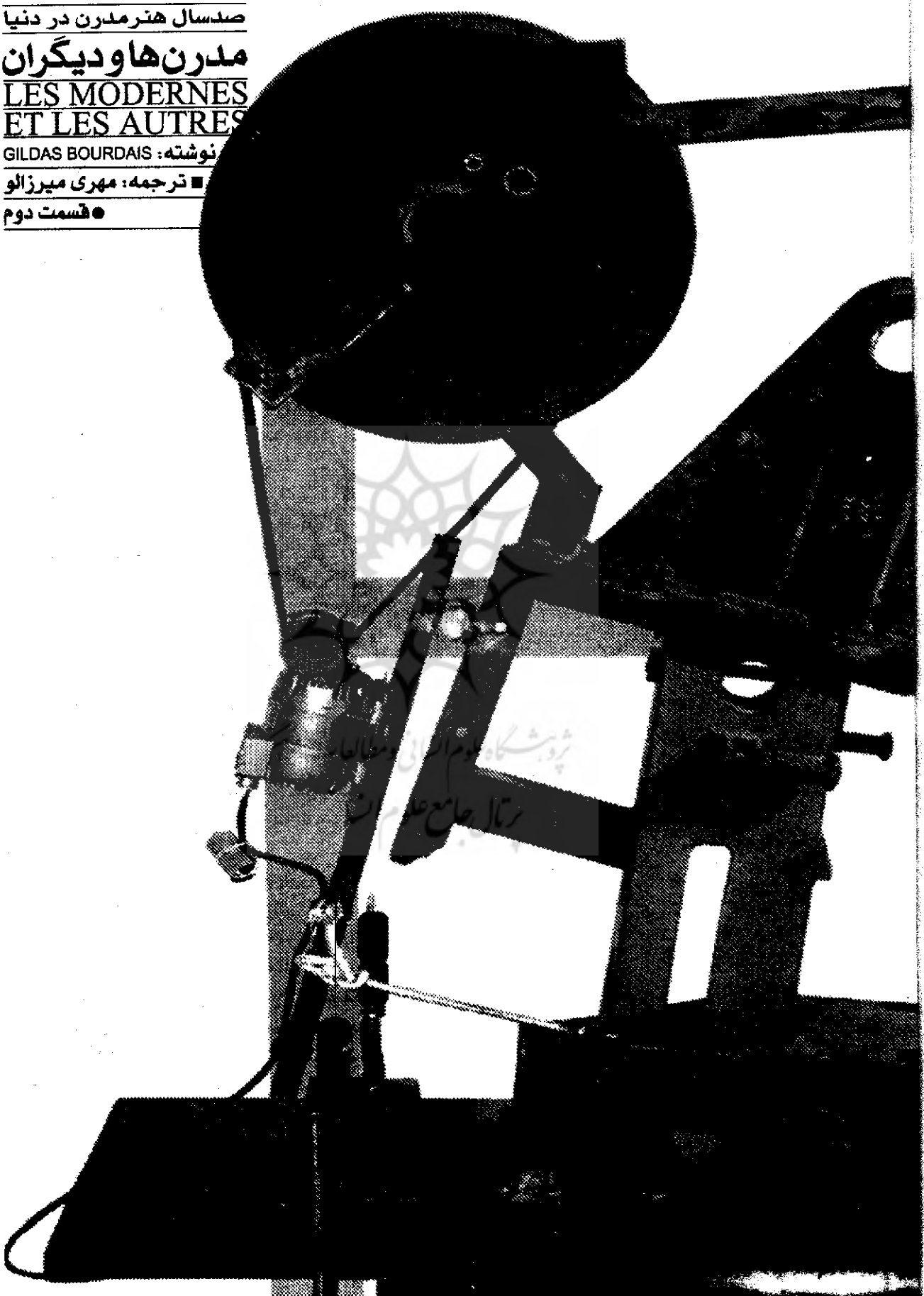
مدرن‌ها و دیگران

LES MODERNES ET LES AUTRES

نوشته: GILDAS BOURDAIS

■ ترجمه: مهری میرزالو

● قسمت دوم



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سوئیسی ، آلمانی و ایتالیایی باشید،اما فرانسوی نباشید!

زنده باد نقاشی و زنده باد موسیقی!

چه کسی از رنگهای قرمز، زرد و آبی می هراسد؟

آیا مدرنیسم سقوط کرده است؟

در کمال تواضع و فروتنی چنین تصور می کنم...

هیچ کس مدرن تر از من نیست ! ...

هنرغرب در معرض خطر است .

اگر همه چیز هنر است پس هیچ چیز هنر نیست .

...

چرا نقد هنر مدرن، هنوزهم کاردشواری است؟

هنرمندان آکادمیک قرن نوزدهم چنان از صحنه هنر روزگار محو شده‌اند که کار بازشناسی آنها اخیراً آغاز شده است. البته تنها به این دلیل که شک و تردید عظیمی بر سر هنر معاصر سایه انداخته و ما را با مشکل «آکادمیک» ساختن هنر مدرن روبرو ساخته است و اکنون برای حل این معضل، راهی جز پرداختن مجدد به هنرمندان قرن نوزده وجود ندارد.

خلاصه کلام اینکه، بعد از حصول اطمینان از پایان دوره هنر آکادمیک و آغاز دوره انقلاب مدرن، می‌بایست واژه نظم در رگ تمامی ابداعات و ابتکارات جاری شده و تمامی تجربیات هنری حتی مخاطره آمیزترین آنها را مورد حمایت قرار دهد: مدرن‌تر از من، نه، هیچ کس مدرن‌تر از من نخواهد بود! با این اندیشه تمامی ارزش فرایند و رقابت موجود در صحنه بین المللی هنر که از فرایندهای آن می‌باشد، قابل درک به نظر می‌رسند. موقعیت هنرمند آوانگارد در صحنه هنر، مطلوب نظر همگان است و از زمانیکه پیشگامان هنر مدرن به خریداران «دوراندیش» آثار هنرمندان نسل جدید، امید سود قابل توجهی را داده بودند، بازار هنر

مدرن مملو از آثار هنرمند آوانگارد می‌شود.

با تلاشی که بازرگانان، منتقدین و اخیراً کارشناسان موزه‌ها، صرف افزایش سرعت تقاضای بازار و سرگرم نمودن مردمی که تنها تشنه نوآوری هستند می‌کنند، تأثیرات شیوه جدید هنری با سرعتی روزافزون آشکار می‌گردد.

تا همین سالهای اخیر، هنر مدرن از نظر ایدئولوژی چهره‌ای تابو، مقدس، مسلم و غیر قابل انتقاد داشته است. از اینرو می‌بینیم که طی حداقل بیست سال اخیر، هیچ منتقد هنری به معنای واقعی کلمه در عرصه هنر وجود نداشته است و «مداحان و ستایشگران» تنها کسانی بودند که درباره آثار هنری ابراز نظر می‌کردند. برای درک بهتر تازگی و حالت عجیب و غیر رایج این وضعیت، تنها کافی است جدالهای قلمی خشونت‌آمیزی را که در حدود یک قرن گذشته در این باره نوشته شده‌اند به یاد بیاوریم.

■ یک قرن جدال قلمی درباره هنر مدرن؛ و چرا نقد هنر مدرن، هنوز هم کار دشواری است؟

رسوایی‌های پی در پی هنرمندان امپرسیونیست، از زمان خلق تابلوهای «المپیا» و «ناهار در سبزه‌زار» به بعد، و پیش رسوایی‌های هنرمندان فوو، اکسپرسیونیست‌ها و کوبیست‌ها کاملاً شناخته شده هستند. تنها کافی است که شیوه برخورد دنیای هنر آن عصر را با ماجرای «میراث کایبوت»[1] (CAILLEBOITE)، در سال ۱۸۹۴، به یاد بیاوریم که یکی از نتایج حاصل از آن، ورود رسمی تابلوهای امپرسیونیست به درون موزه‌های حکومت می‌باشد.

«ژروم» در رأس هنرمندان آکادمیکی قرار دارد که مخالف حضور این تابلوها در موزه‌ها می‌باشند و بالاخره این مبارزه را تا جایی پیش می‌برد که هنرمندان امپرسیونیست را «خط خطی کن»، «بخاری پاک کن» و «تبهکار»، خطاب کرده و ادعا می‌کند که آنان دوره جوانی هنر را تباه ساخته‌اند.

نمونه دیگری که در این ارتباط می‌توان ارائه داد اشاره «پیردکس» (P.DAIX)، در کتاب «نظم و ماجرا»، به ایده «مکس نوردو» (M.NORDAU) روانپزشک و جرم شناس مجارستانی، است که در کتاب (Entartung) با مطرح ساختن تئوری خود درباره «زوال و نابودی» موفقیت بزرگی در پایان قرن حاضر به دست می‌آورد. «نوردو» در کتاب خود چنین می‌گوید: اگر ما پژوهشهای «شارکو» (CHARCOT) پزشک فرانسوی، بر روی اختلالات بصری مبتلایان به هیستری را در ذهن داشته باشیم شیوه منحصر به فرد برخی نقاشان امپرسیونیست، پوانتیست کلریست‌های[2] خشن بلافاصله برایمان قابل درک خواهد بود. و در چنین فضایی است که اندیشه‌ها و آثار هنرمندان دادائیست و فوتوریست‌های ایتالیایی مفهوم می‌شوند.

در چند خط پایانی مرامنامه نهضت دادائیست که در سال ۱۹۱۸ توسط «تریستان تزارا» (T.TZARA) انتشار می‌یابد، بیزاری و تنفر دادائیستی کاملاً قابل احساس است: هر عمل و یا اثر بالقوه انزجار آفرین که می‌تواند از سوی جامعه و خانواده نابهنجار تلقی شود، دادا است؛ پدیده‌ای که در برابر خشم و تهدید همگان هستی خود را با ویرانگری به اثبات می‌رساند: دادا... اوج تلفیق رنگهای فشرده، در هم پیچیدگی تضادها و آمیزه‌ای از تناقضات، ریشخند و تمسخر، بی خردی و نسنجیدگی یعنی «زندگی» است.

در جریان برگزاری «سالن» مستقلین در سال ۱۹۱۲، انتقادهای شدیدالحنی به هنرمندان کوبیست می‌شود، هرچند که، آثار همین هنرمندان امروزه به نظر ما بسیار «ملایم» می‌رسند. «لویی ووکسل» (L.VAUXCELLES) با این ادعا که «ما مورد حمله کوبیسم بربر و هجوم فوتوریسم قرار گرفته‌ایم». به هنرمندان مولدا و ولاک، مونیخی، اسلاوی، گونتامالایی که تعدادشان نیز روز به روز رو به فزونی دارد، ضربه می‌زند: «این هنرمندان از طبیعت فاصله گرفته‌اند! یک اشتباه محض! یک جنایت!». «پیردکس» (P.DAIX) در می‌یابد که انسان این عصر، شاهد اولین نمونه از واکنش

تا جائیکه طی سالهای هشتاد، به عنوان یکی از چهره‌های برجستهٔ پیشگام در نهضت نئو - اکسپرسیونیسم شناخته می‌شود.

«اگزنوفوبی» (بیزاری از بیگانگان) و تخلیه ایدئولوژیکی است که در زمان حکومت دیکتاتورهای قرن به آینده دوری وعده داده شده بودند. (حکومت دیکتاتورها به زمان بعد انقلاب اکتبر و همچنین زمان حکومت نازیسم و حکومت ویشی اطلاق می‌گردد.)

در حقیقت، محکومیت هنر «منحط» از سوی نازیها که انعکاساتی نیز در فرانسه داشته است، بر کسی پوشیده نیست. به عنوان نمونه، «کامیی موکلر» (C.MAUCLAIR) در سال ۱۹۲۸ در «فیگارو» پرده از جنون تصویری و دنیای رنگامیزی‌های عجیب، سودجویان، فریب خوردگان، تاجران فرصت طلب و بیگانگان عرصه هنر بر می‌دارد. در سال ۱۹۳۸ نیز از سوی گروه فرانسوی موسوم به «نیروهای جدید» برخوردهای مشابهی دیده می‌شود. شایان توجه است که در این گروه، از امپرسیونیسم به دشمن شماره یک مردم تعبیر می‌شود. در میان اعضای این نهضت، در کمال تعجب، اسامی «پینون» (PIGNON) «ژرمن رایشیر» (G.RICHIERE)، «گروبر» (GRUBER) و «تال کوت» (T.COAT) نیز دیده می‌شود و این، به معنای کل تغییر شکل تکاملی در ساختار هنر است که ممکن بود طی سالهای آتی روی دهد.

نمایندگان برجسته دنیای هنر فرانسه، حتی پس از پایان جنگ نیز، برای معرفی آزادانه خود با مشکل مواجه بودند. «برنارد دوریوال» (B.DORIVAL) در کتاب «مراحل مختلف نقاشی معاصر فرانسه»، در کمال جدیّت، در این باره چنین می‌گوید: برای تقاعد از برتری هنری که امروز در نزد ماست نسبت به آنچه در نزد اقوام دیگر وجود داشته است، کافی است تا نگاه کوتاهی بر نقاشی

فرانسوی سالهای میان دو جنگ جهانی بیاندازیم و همزمان تابلوهای «پاتلیر» (PATELLIERE) «گرومر» (GROMAIRE) و «لورسات» (LURCAT) را از یک سو به آثار «پرمیک» (PERMEKE)، «کوکوشکا» (KOKOSHKA) و «دالی» (DALI) و دیگران را از سوی دیگر به هم نزدیک کرده و مورد مقایسه قرار دهیم.

«ژرژ ماتیو» (J.MATHIEU) در کتابی که با عنوان «در ماورای تاشیسم» (ژولیارد، ۱۹۶۳) می‌نویسد به همین موضوع اشاره کرده و متذکر می‌شود که «دو ریوال» (DORIVAL)، در کتابی با حدود هزار صفحه، حتی یکبار هم‌از هنرمندان بزرگی چون «کاندینسکی»، «موندریان» و «مالوویچ» نام نبرده است، در جایی دیگر به کتاب «معضلات نقاشی» (۱۹۴۵). اثر «گستون دیهل»

(G.DIEHL) که با همکاری شصت و پنج نفر نوشته شده است اشاره دارد و می‌گوید در این کتاب حتی یک بار هم به یک نقاش آبستره اشاره نشده است. و در جایی دیگر به نقل قول از «والدمر جورج» (W.GEORGE) نویسندهٔ کتاب «هنر غرب در معرض خطر است»، (۱۹۴۶) چنین می‌گوید: هنر فرانسه با قرار گرفتن در سراشیبی هنر آبستره ممکن است هم اصالت و هم کنترل هنر غرب را از بین ببرد. بدین ترتیب، ما پا به عرصه سالهای جدال قلمی، به ویژه جدالهای قلمی سالهای پنجاه می‌گذاریم که البته امروز وارد مرحله جدیدی شده است.

واقعیت این است که با ورود آبستره به دنیای هنر، سوالهای عمده‌ای درباره طبیعت هنر مطرح می‌شود، که در فصل بعدی، به طور مبسوط، به آن پرداخته خواهد شد. ولی فعلاً بحث را با جدالهای قلمی این قرن ادامه می‌دهیم. علیرغم آنچه ممکن است امروز تصور شود، هنر آبستره در آمریکا و دیگر کشورهای جهان خیلی سریعتر از فرانسه امکان مطرح شدن می‌یابد. «ژرژ ماتیو» به عنوان هنرمندی که در رده اولین مهاجمان به آبستره جای دارد، با نوشتن کتاب «در ماورای تاشیسم» مبارزه خشونت بار دیگری را در عرصه هنر به نمایش می‌گذارد. قبلاً به موضع «دوریوال»، «دیهل» و «والدمر جورج» در برابر هنر آبستره اشاره کردیم. در عرصه هنر همواره اوضاع موافق «تست فرانسوی»، چه کلاسیک و چه رئالیست، و خلاف هنر آبستره بوده است. دقیقاً همانند برخورد مشابهی که نسبت به اکسپرسیونیسم می‌شود: منتقدین، مورخین و هنرمندانی چون «آندره لوت» (A.LHOTE) «آندره شاسل» (A.CHASTEL)، «لئوپولد دوراند» (L.DURAND) که در «ادبیات فرانسه» قلم می‌زند، «کلود روژر ماکس»، (C.R.MAX)، «ژان بورت» (J.BOURET) که در مجله «هنرها» از شکست کلی هنر آبستره مقاله می‌نویسند و یا همانند «کامیی بورنیکل» (C.BOWRNIQUEL) که در «پیک دانشجو» مطلب می‌نویسد، همگی اکسپرسیونیسم را به دیده یک هنر وارداتی از خارج می‌نگرند: شاید هیچ نقاش فرانسوی، چیزی از فدا کردن انسان و جهان نداند. در این مجادله نسبتاً غم‌انگیز، بدون تردید، خشن‌ترین برخورد از سوی «پیر داراس» (P.DARRAS) دیده شده است: گروهی متشکل از نویسندگان منتقد، سیاست بازان طالب زیبایی، تاجران ماجراجو، اشراف نمایان کم هوش و حتی کشیشان گمراه، سخت به عامل غیر فیگوراتیسم چسبیده‌اند، دقیقاً همانطور که کسی به پیشه خود سخت اهمیت می‌دهد.

«برنارد برنسون» (B.BERENSON)، تاریخ نگار برجسته فرانسوی و متخصص بزرگ تاریخ رنسانس ایتالیا، نیز در کتاب «زیبایی‌شناسی و تاریخ هنرهای بصری» هنر آبستره را شدیداً محکوم کرده و گفته است: «هنرها موضوع رویدادها و حوادث هستند، حال این حادثه می‌تواند یک فاجعه و یا یک واقعه غیرمترقبه باشد.»، به ویژه هنرهای بصری که گاهاً در برابر مشکلات لاینحلی قرار می‌گیرند، مشکلاتی که از تکنیک‌های ناقص یا ناسازگار و یا از موضوعات بی‌مایه و طغیان مآبانه ناشی شده‌اند. شاید هم فقدان نبوغ و استعداد در این دوره است که چنین راهی را پیش پای هنرمندان این عصر قرار دهد؛ مگر اینکه اساساً این مسئله به نسل بی بنیه‌ای مربوط باشد که قادر نیست جانشین مناسبی برای هنرمندان فرسوده نسل گذشته باشد و هنر امروز را نیز به جایی رسانده است که اکنون ما هستیم. بدین ترتیب تنها کاری که هنرمندان سالهای اخیر انجام می‌دهند

«آمریکا از سالهای شصت به این سو، پس از آنکه قدرت اول را در بازار هنر مدرن به دست می‌گیرد، از هیچ کاری در گرفتن انتقام خود فروگذار نمی‌کند.»

**«بدین ترتیب،
تاریخ هنر ما
در دوره‌ای می‌شود که در آن آوانگاردیسم،
در قالب تمام فرمهایش،
به هنری حاکم، رسمی و ممدوح تبدیل می‌شود.»**

ضایع ساختن هنر و ارائه تفسیری خیال پردازانه از آثار پیش کسوتان خود می‌باشد و یا اینکه کاملاً از مسیر هنر منحرف شده‌اند. و این همه در حالی است که این هنرمندان ادعای بداعت و نوآوری نیز دارند. آوانگاردترین این هنرمندان به نقاشی هندسی نابی گرایش دارند که دنیای شیفته آن تحسینش می‌کند و «هنر آبستره» اش می‌نامند.

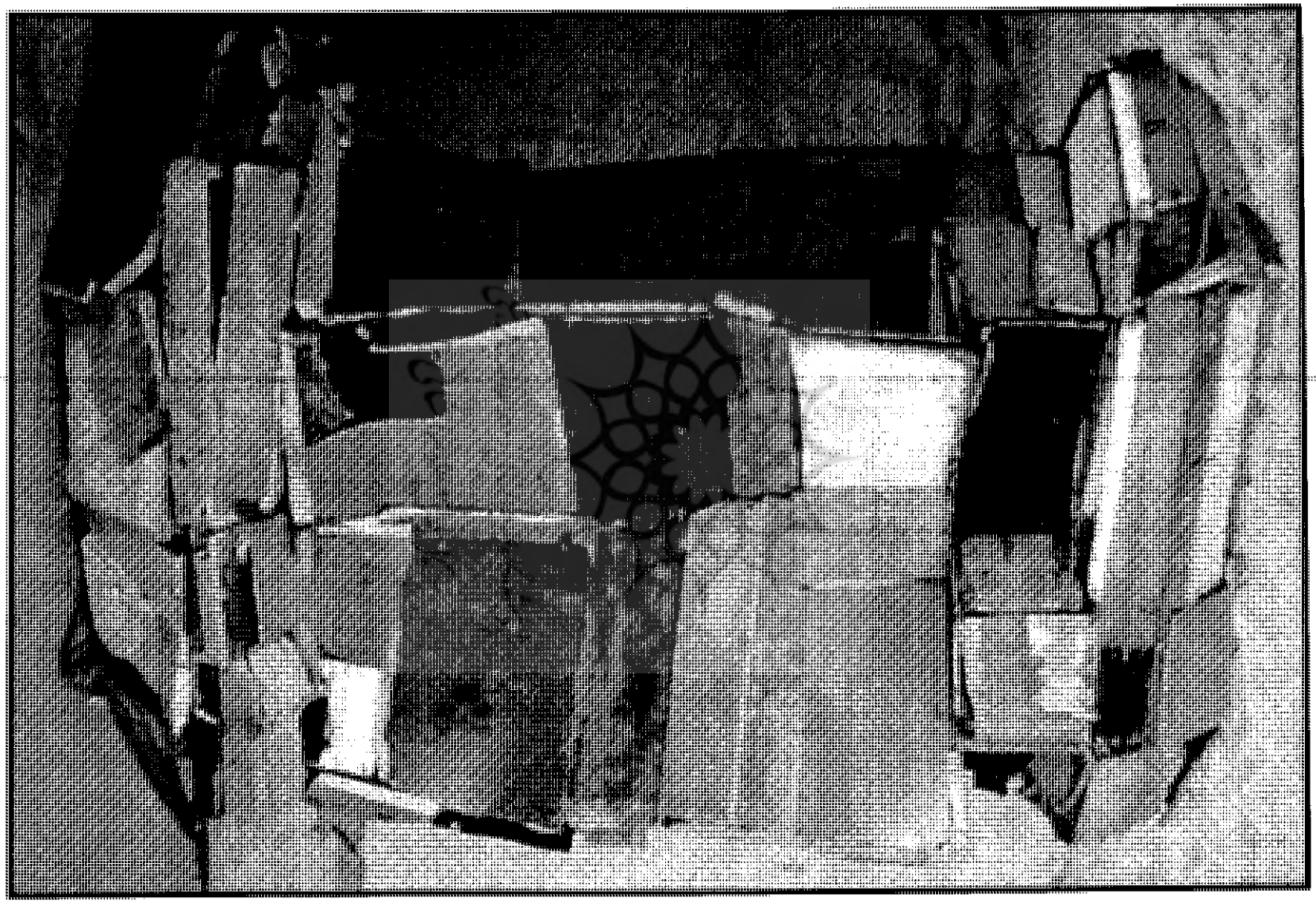
این واکنش «برنسون»، درست در نقطه محوری این مجادله جای دارد و محکوم ساختن هنر آبستره از جانب این تاریخ نگار، او را در ردیف «مرتجعینی قرار می‌دهد که از هنر مدرن هیچ چیز در نیافته‌اند»، هنرمندانی که باید گوش را از فرادادن به آنها برحذر داشت... بااین وجود، حدت تحلیل بیرحمانه‌ای که او از هنر آبستره ارائه می‌دهد هنوز نیز کاملاً محسوس است!

ورود حزب کمونیسم به عرصه هنر و پشتیبانی آن از نهضت «رئالیسم سوسیالیست»، عاملی دیگری است که باعث وخیم شدن اوضاع متشنج این دوره می‌شود. نمونه بارز این هنرمندان، رفیق «فوژرون» (FOUGERON)، نقاش فرانسوی است. بدین ترتیب می‌توان ادعا کرد که خلق تصویر، امر پاک و معصومی نیست بلکه این کار هم ماجراهای سیاسی خود را دارد. وانگهی موج جدیدی از هنر آبستره که در زمان «اشغال» مخفیانه شکل گرفته بود، در اواخر جنگ، چهره هنر مقاومت، آزاد و غیر وابسته را به خود می‌گیرد؛ و در این میان، مشاجره رئالیسم سوسیالیست تنها به تقویت این تصویر روبه پیشرفت از هنر می‌انجامد. بنابراین، طی سالهای پنجاه به این باور می‌رسیم که «پیشرفت» در هنر، توسط آوانگاردهای آگاه و روشن هدایت می‌شده است.

به کوشش منتقدین، هنرمندان و تجار مبارز و معتقد، بالاخره آوانگارد آبستره، حداقل در دنیای روشنفکری، بر حریفان خود فائق می‌آید؛ چرا که نباید فراموش کرد در دوره‌های آتی، حتی سنتی‌ترین شکل هنر فیگوراتیو نیز هیچ گاه از پیشرفت و ترقی باز نمی‌ماند. (مشهورترین هنرمند فرانسوی این دوره برنارد بوفه (B.BUFFET) است.). «ماتیو» با هیاهوی فراوان، آبستره غنایی (لیریک) را می‌آفریند و «میشل تاپیه» (M.TAPIE) «هنر انفورمل» و «میشل راگون» (M.RAGON) نقاشی «دورنماسازی آبستره» را خلق می‌کنند.

«هنر انفورمل» (ART INFORMEL) نقطه مقابل هنر هندسی است. در این نوع نقاشی، از به تصویر کشیدن هرگونه فرم قابل شناسایی و قابل طبقه بندی اجتناب می‌شود. «شارل ایتن» که در ابتدا هجویه‌ای به نام «آیا هنر آبستره آکادمیسم شده است؟» منتشر ساخته بود، تغییر عقیده داد و شیوهٔ نقاشی «تاشیسم»[۳] (TACHISME) را خلق می‌کند (عنوان کتاب «ماورای تاشیسم» اثر «ماتیو» از همین جا گرفته شده است). میشل «سوفور» (M.SEUPHOR) و «دنیس رنه» (D.RENE) به دفاع از رنگهای آبستره هندسی می‌پردازند و مجله‌ها و

**«مربع‌ها، یک کلاژ، یک فرم، یک فرایند ژستوال
عواملی هستند که بار بخشی از تاریخ را
بر دوش دارند و انتقال دهنده یک سری از
عناصر از دوره‌ای به دوره دیگر هستند.»**



سالن‌ها، کاملاً وقف هنر آبستره می‌شوند. بدین ترتیب این شیوه نقاشی موفق می‌شود سریعاً خط مشی خاص خود را پیدا کند. برای روشن ساختن رنگمایه نقاشی این دوره می‌توان، به عنوان نمونه، «اولین پلان هنر آبستره» (خورشید سیاه، ۱۹۵۳) را مورد مطالعه قرار داد:

در حالیکه منتقدین برجسته هنری ونقاشان با استعداد (به زعم برخی از تجّار) با صدای بلند اعلام می‌دارند که هنر آبستره در نهایت قدرت خود، از شدت ضعف بنیه در حال نابودی است. کسانی که راه به خلوت این هنرمندان دارند از تعداد روزافزون نقاشان، مجسمه سازان و حکاکان متعجب شده و از این که تعلیمات هنری و همچنین نقاشی فیگوراتیو و حتی کلاسیک، مجذوب زمینه بیان آزاد و شخصی بر هنر آبستره شده‌اند دچار حیرت می‌شوند.

از این زمان به بعد، این آوانگارد آبستره است که حالت تهاجمی به خود گرفته و ضربه هایی به پیکره هنر زمان خود وارد می‌کند. «ژرژ ماتیو»، یکی از متخصصین در خلق این نوع نقاشی، ادعا می‌کند که ابداع آبستره غنایی (لیریک) حساب او را با کل تاریخ نقاشی تصفیه می‌کند: در کمال تواضع و فروتنی چنین تصور می‌کنم که من اولین کسی هستم که در دنیای غرب تلاش می‌کند علم زیبایی شناختی را از قید تمامی پیش داوریهایی که طی دو هزار سال گذشته تا به امروز در حق آن شده است، رهایی بخشد (گفتگو با «آلن بوسکت»، که در کتاب «آبستره پیامبرانه» او نیز آمده است).

«ماتیو» در ابراز عقیده خود درباره اولین نمایشگاه «وولز» (WOLS) در سال ۱۹۴۷ راه تجلیل و تحسین افراطی را به همگان نشان داده و می‌گوید: «وولز» همه چیز را نابود کرده است. این هنرمند فرانسوی با به نمایش گذاشتن تعداد تقریبی چهل پردهٔ نقاشی به واسطهٔ نوآوری، خشونت و ظرافتی که در کار خود به کار می‌برد نه تنها از «پیکاسو»، «کاندینسکی»، «کله»، «کیرشنر» (KIRCHNER)، بلکه ـ من بلافاصله دریافتم ـ گذشته را نیز به دست فراموشی می‌سپارد: با برگزاری این نمایشگاه آخرین مرحله از دوره تکامل صوری نقاشی غرب که از هفتاد سال پیش، از زمان رنسانس، از ده قرن پیش، آغاز شده بود، به پایان راه خود می‌رسد. و بعدها «ماتیو» به مطلب خود چنین می‌افزاید: باری، این آثار منقلب کننده، منحصر به فرد و بسیار پیچیده به آثاری که شرافت وجودی (اگزیستانسیل) در آن درگیر یک مبارزه قاطع می‌شود، اثری حاکی از آزادی تراژیک، آزادی پرشوری که آخرین بقایای وفاداری هنرمند غربی به انسان، می‌رفت که در آن محو شود هیچ انعکاسی فوری در آینده پیدا نمی‌کند. («ماورای تاشیسم» ۱۹۶۳).

در کنار این اظهارات ماتیو که در فیلمی از «گودار» (GODARD) توسط «ژان ـ پیرلئود» (J.P.LEAUD) خوانده می‌شوند، به نظر می‌رسد که منتقد هنری چون «میشل راگون» جانب احتیاط را بیشتر نگاه داشته است و جالب است که بدانیم که از جمله جنبه‌های ناگوار تعریف‌هایی که در این زمان از هنر آبستره می‌شود از دست رفتن جایگاه تمامی هنرمندان فیگوراتیو، حتی بزرگان آنها از دنیای هنر است. «راگون» می‌گوید «پیکاسو» در دوره‌ای که دنیای هنر فاصله زیادی از او گرفته است همچنان چون ستاره‌ای بر تارک هنر زمان خود می‌درخشد. در سال ۱۹۴۸ در مقالات خود می‌نویسم که «پیکاسو» دور می‌شود؛ مقالاتی که جز توهین به یک مقام والای هنری چیزی نیستند و جز رسوایی، چیز دیگری به بار نمی‌آوردند. اما واقعیت این است که از آن زمان تاکنون، با وجود مسأله تحسین و حسرتی که هنر آبستره را دربر گرفته است، «پیکاسو» چقدر از هنری که کاملاً با او بیگانه است فاصله گرفته است. و یا مثلاً «بونار» (BONNARD) که در زمان کهولت، آثار پربارتری را ارائه می‌دهد و یا آخرین آثار ماتیس که همچنان علاقه او را به کاغذهای چسبیده کاملاً نشان می‌دهد. و اما «اوتریو» (UTRILLO)؛ او بیست سال بعد از آغاز دوران دائم الخمری خود، همچنان به حیات خویش ادامه می‌دهد و از سال ۱۹۲۰ به بعد، «فرناند لژه» (F.LEGER) به هنر دکوراتیو و تصویرگری روی می‌آورد (نقاشی اکنون، «فایارد»، ۱۹۵۹).

در نیویورک، در میان مدافعین

«تا همین سالهای اخیر، هنر مدرن از نظر ایدئولوژی چهره‌ای تابو، مقدس، مسلم و غیر قابل انتقاد داشته است.»

اکسپرسیونیسم آبستره نیز وضعیت مشابهی پیش می‌آید. «کلمان گرنبرگ» (C.GREENBERG) در سال ۱۹۵۷، در مقاله‌ای تحت عنوان «پیکاسو هفتاد و پنج ساله می‌شود»، چنین می‌نویسد: از سال ۱۹۲۶ به این سو، تنها تعداد کمی از نقاشی‌های رنگ روغن «پیکاسو» را می‌توان در شمار شاهکارهای هنری مطلق قرار داد، واز سال ۱۹۳۸ به بعد، حتی یک شاهکار هنری نیز در میان آثار او دیده نمی‌شود. کنده‌کاری‌ها و طراحی‌های برجسته و موفق او نیز از سال ۱۹۲۰ به بعد، پیش از پیش نایاب می‌شوند. با وجود اینکه از سال ۱۹۳۸ به بعد، افت و خیزهایی در آثار «پیکاسو» دیده می‌شود، اما آثار گرافیک و نقاشی او هیچ گاه به آن سطح از ارزش هنری که مطلقاً ضامن آثار او می‌باشد، دست نمی‌یابند (این مقاله بعدها در «بوستون»، در سال ۱۹۶۱، در کتاب «هنر و فرهنگ» او مجدداً چاپ می‌شود و در سال ۱۹۸۸، ترجمه زبان فرانسه آن در پاریس منتشر می‌گردد). به خوبی می‌دانیم که «پیکاسو» تا زمان مرگ خود، در سال ۱۹۷۳، همچنان فعالانه در عرصه هنر حضور داشته است. تا جائیکه طی سالهای هشتاد، به عنوان یکی از چهره‌های برجستهٔ پیشگام در نهضت نئو - اکسپرسیونیسم شناخته می‌شود. «میشل راگون»، در سال ۱۹۶۴، در مقاله‌ای با عنوان «پیکاسو باز می‌گردد» نظرات خود را در این باره ابراز می‌دارد (این مقاله در کتاب خود او، «۲۵ سال هنر پویا»، چاپ جدید، گالیله، ۱۹۸۶، منتشر می‌گردد).

وجهه حائز اهمیت دیگری که در این اندیشه جدالگرایانه دیده می‌شود، وجود رقابت شاید میان کشورها، به ویژه میان پاریس و نیویورک، است. فرانسه همیشه خود را در مرکز دنیای هنر تصور می‌کرده است، همین امر موجب خشم روزافزون هنرمندان در کشور آمریکا و دیگر کشورهای جهان، بوده است. شکی نیست که فرانسه ارزش چندانی برای هنرمندان خارجی قائل نمی‌شده است، مگر کسانی که برای اقامت پا به این سرزمین می‌گذاشتند. به ابتکار «ماتیو» که در شمار اولین فرانسویانی است که هنر آمریکا را به رسمیت می‌شناسند، طی سالهای پنجاه چندین نمایشگاه در خصوص هنر این سرزمین برگزار می‌شود؛ اما به جرأت می‌توان گفت که این نمایشگاهها تقریباً هیچ موفقیتی به دست نمی‌آورند. «ماتیو» در سال ۱۹۴۷، در این باره چنین می‌گوید: حقیقت این است که در این دوره، در فرانسه هنوز هیچ کس نام «پولاک» (POLLOCK)، «دوکونینگ» (DE KOONING)، «توبی» (TOBEY) را نشنیده است... هنر نقد فرانسه که هنوز به وجود جریانات جدید در حوزه هنر نقاشی فرانسه پی نبرده است، چگونه می‌تواند تصور کند که در سرزمینی دور، در آمریکا، همتایانی پیدا کرده باشد و تاریخ هنر این کشور برای اولین بار طی سیصد سال گذشته، شاهد ظهور یک هنر به واقع آمریکایی و مستقل شده است. به علاوه ملاحظه خواهید کرد که حتی «ماتیو» که درسال ۱۹۶۳ کتاب «ماورای تاشیسم»

«در اوج تفاوت دیدگاهی که درباره نقاشی فیگوراتیو وجود دارد، «بیوله» در می‌یابد که امروزه نقاش فیگوراتیو بودن، خود را به خطر انداختن است.»

را می‌نویسد هنوز از وجود هنر آمریکایی پیش از جنگ بی اطلاع است...

«ویلیام روبن» (W.RUBIN) در کتاب «پاریس - نیویورک. موقعیت هنر» تعریف می‌کند که برادرش، حول وحوش سالهای ۱۹۶۰ - ۱۹۵۹ یک گالری باز می‌کند و برای اولین بار در سراسر اروپا آثار هنرمندان جدید آمریکا را به نمایش می‌گذارد، هنرمندانی چون: «موترول» (MOTHERWELL)، «گوتلیب» (GOTTLIEB)، «کلاین» (KLINE)، «نولاند» (NOLAND)، «موریس لوئیز» (M.LOUIS)، «فرانکنتالر» (FRANKENTHALER)، «استلا» (STELLA). نمایشگاههای برادر من توجه محافل هنر فرانسه را خیلی کم به سوی خود جلب کردند... و تا آنجا که من اطلاع دارم شاید تنها دو مجموعه دار فرانسوی بودند که به این هنرمندان علاقه نشان دادند.

آمریکا از سالهای شصت به این سو، پس از آنکه قدرت اول را در بازار هنر مدرن به دست می‌گیرد، از هیچ کاری در گرفتن انتقام خود فروگذار نمی‌کند. هنرمندان آمریکایی در برگزاری «سالن مد» که مهمترین تجلی گاه هنر در پاریس آن عصر بود، خواستار بهترین جاها می‌شوند و هنگامی که درخواستشان پذیرفته نمی‌شود، تصمیم می‌گیرند که در این «سالن» شرکت نکنند. در ارزیابی اوضاع بازار هنر آمریکا مشخص می‌شود که هنر این سرزمین بیش از پیش به سوی میهن پرستی افراطی سوق یافته و شکل تهاجمی و افتخارگرا به خود گرفته است. برای ارائه نمونه‌ای روشن از این وضعیت، کافی است به «هانری گِدزالر» (H.GELDZAHLER)، کارشناس بخش هنر مدرن موزه مونترپولیتان، اشاره کنیم که در سال ۱۹۷۰، در کاتالوگی که از برگزاری نمایشگاه اجمالی از هنر نیویورک تهیه می‌کند، اعلام می‌دارد که در هیچ برهه‌ای از تاریخ هنر، حتی در دوره رنسانس ایتالیا، هم آیی این تعداد هنرمند صاحب ذوق در یک جا دیده نشده است. «ماتیو» در جریان شرکت در مصاحبه‌ای که در سال ۱۹۷۳ انجام می‌شود، تغییر رویه در برخورد هنرمندان آمریکایی را مورد تأیید قرار داده و شیوه برخورد آنها را با فرانسه خصمانه توصیف می‌کند (این مصاحبه در کتاب «آبستره پیامبرانه» آمده است): من شدیداً از جو حاکم بر نیویورک، انگلستان و کشورهای دیگر در برخورد با فرانسه ونسبت به هنرمندان فرانسوی آزرده شده‌ام. سوئیسی، آلمانی و ایتالیایی باشید اما فرانسوی نباشید! نمی‌توان بعد از حاکمیت چندین ساله ناسیونالیسم فرانسوی از برخورد با تأثیرات و نتایج خصمانه آن برحذر ماند.... بدین ترتیب، تاریخ هنر ما در دوره‌ای می‌شود که در آن آوانگاردیسم، در قالب تمام فرمهایش، به هنری حاکم، رسمی و ممدوح تبدیل می‌شود، و ابعاد وسعت آن تمامی موزه‌های بی شمار هنر مدرن را در بر می‌گیرد. البته لازم به تذکر است که این دوره از تاریخ هنر تا امروز به طول انجامیده است. «پیردکس» (P.DAIX) این دوره را دوره «پیشرفت گرایی» (TRIOMPHALISME)، «با مشایعت هراس‌های کوچک» توصیف می‌کند. به عنوان مثال «روسنبرگ»، هنرمند آمریکایی، با ابداع نقاشی پاپ در این میدان تنوع وتحول شرکت کرده و در زمان اوج شور و شوق حاصل از پیدایش «هنر تکنولوژیک» اعلام می‌دارد: «کسانی که نمی‌خواهند تمام هم وغم خود را بر سر تکنولوژی گذارند، بهتر است این حرفه را کنار گذارند». همان طور که آینده نشان می‌دهد، چنین ابراز عقیده‌ای درباره

«نقاشی کردن در قالب کلاسیسیسم مدرن و فیگوراتیو، در حد فاصل میان نقاشی سنتی و آوانگارد، که مدتها کسی در زمینه آن کار نکرده است، شجاعت و جسارت فراوانی می‌طلبد.»

تکنولوژی مانع از آن نمی‌شود که خود «روسنبرگ» بعدها دست به خلق توده‌های نئودادائیستی که هیچ ارتباط دور یا نزدیکی با تکنولوژی ندارند، نزند.

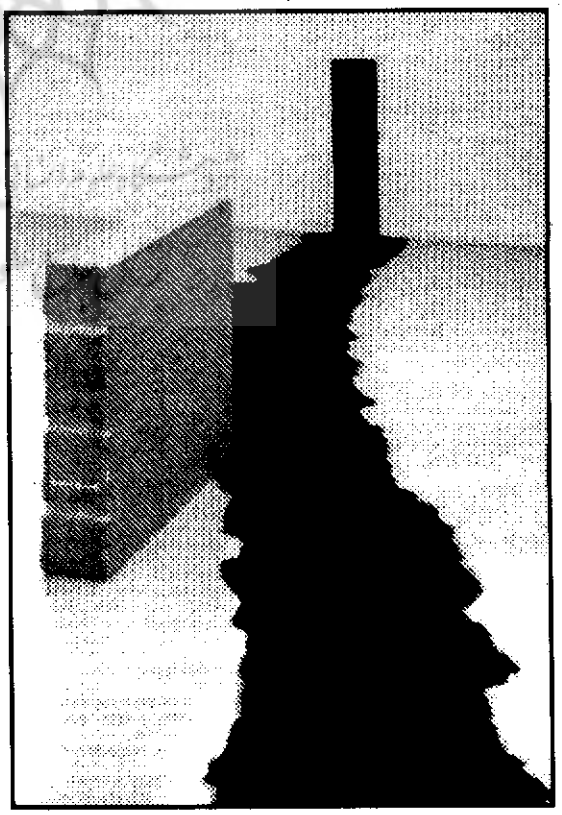
در کتاب «شادمانی‌های هنری»، اثر «پل بوری» (P.BURY) در تبیین هنر در این عصر، جملاتی آمده است. در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

ـ اگر کسی بگوید کارش هنر است، پس هنر است. «دون جود» (DON JUDD)

ـ ایده هنر، خود هنر است. «جوزف کوزوت» (J.KOSUTH)

ـ فسخ هنر تنها در بطن ارگانیسم هایی امکان‌پذیر است که مهارتشان در انتشار آثار هنری است. «آلن جوفرو» (A.JOUFFROY)، «فسخ هنر»، «ژیوودان» ۱۹۶۸.

ـ پرداختن به نقاشی، نقاشی کردن و چانه زدن بر سر قیمت خرید آثار نقاشی، به واقع نمایشی

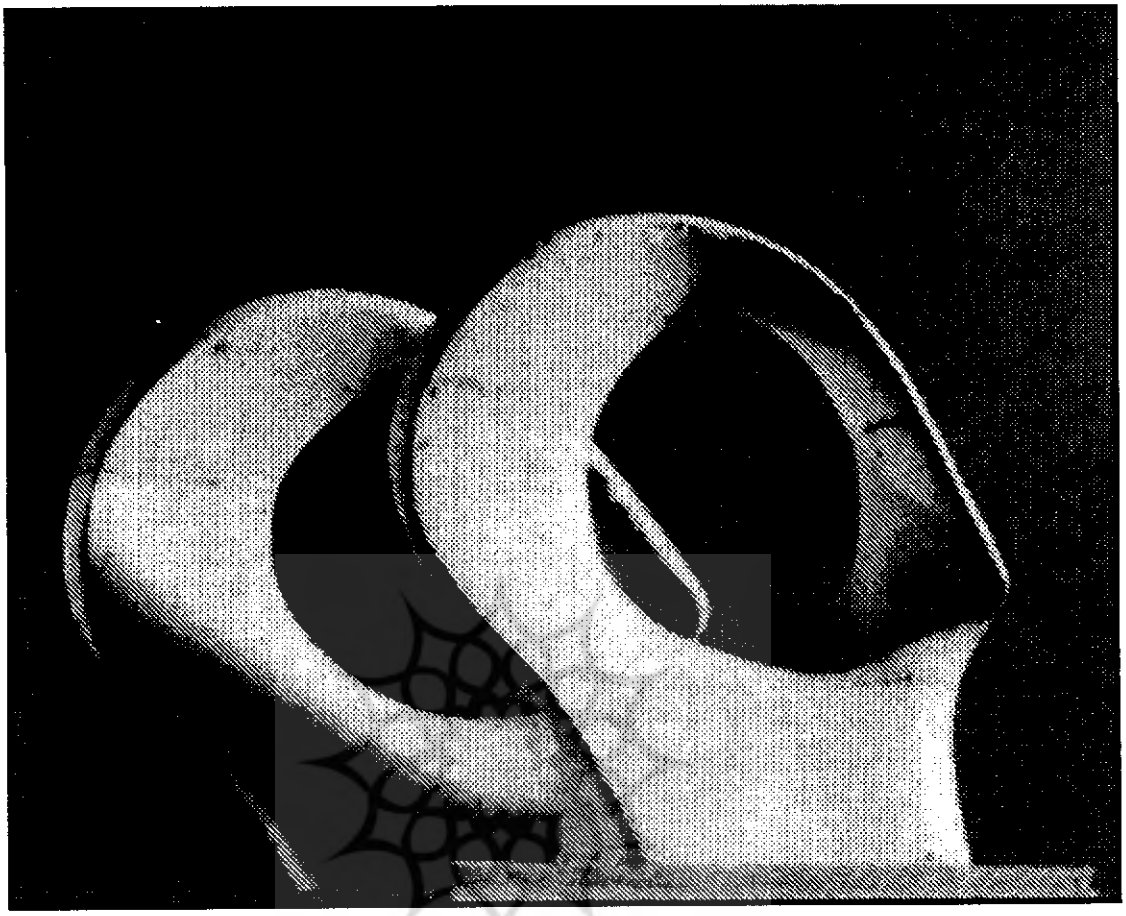


است از فقدان امکانات لازم برای ارائه وسوسه‌انگیز... «فیلیپ سالرز» (PH.SOLLERS)، «نشریه هنر» شماره ۱۲، نوامبر ۱۹۷۷).

«پل پوری» این مطلب را یک بار هم از زبان یکی از «کارگزاران فرهنگ» نقل می‌کند که بدون شک از طریق ارائه یک فرمول خشک، سعی در تعیین محدودیت میان آفرینش معنوی و زیبایی هنری سالاری (سنتوکراسی) دارد: شما، ای هنرمندان، ما را به ستوه آورده‌اید، به دل مشغولی‌های خود بپردازید و بگذارید ما هم در صلح و صفا به کارهای خود برسیم. و این اعتراف زیبایی مبنی بر تحقیر سیستمی است که گویندگان آن خود از سازمان دهندگان آن هستند!

در پاسخ به این تحقیر، هنرمندان نیز به خوبی از خود دفاع می‌کنند. «لویی کن» (L.CANE) طی سالهای هفتاد به عنوان یکی از پیشوایان گروه «supports/surfaces» شناخته شده، بسیار آوانگارد بوده و از نظر موقعیت هنری در حد فاصل میان «مینیمال» (MINIMAL) و «کنسپچوال» (CONCEPTUAL) قرار داشته است، طی سالهای اخیر مسیر خود را ۱۸۰ درجه تغییر داده و به سوی فیگوراسیون اکسپرسیونیستی متمایل می‌گردد. وی در مصاحبه‌ای که ۳۱ دسامبر ۱۹۸۵ با «لیبراسیون» انجام می‌دهد چنین اعلام می‌کند: هنر مدرن هیچ گاه به توده‌ای از کل تبدیل نخواهد شد. پس درباره «SUPPORTS/SURFACES» می‌گوید: (supports/surfaces) شیوه موثری در شناساندن خود به دیگران است که سریعاً نیز به نتیجه می‌رسد، (در اینجا به اطلاع خوانندگان عزیز می‌رسانیم که s/s از جاه طلبیهای بلند پروازانه‌ای در باب ایدئولوژی مایه می‌گیرد) احسنت بر حسن صداقت این هنرمندان! از اینروست که می‌بایست دانشجویان تاریخ هنر را از خواندن بعضی متون خسته کنندهٔ این گروه برحذر داشت. چرا که این هنرمندان، هنر را از عمق ناخوانایی به اوج قله‌هایی می‌رسانند، که هیچ چیز دیگری را یارای فرا رفتن از آن نیست.

در مصاحبه‌ای که «لیبراسیون» در تاریخ ۲۱ می ۱۹۸۴ با «ساندروشیا» (S.CHIA): ستاره «فرا



آوانگارد» ایتالیا، انجام می‌دهد، همین سبک از نوع «فراتر از آنجایی که من هستم برو» «از اینجا دور شو که اینجا سرای من است». اگر مجسمه‌ای از مجموعه آثار «دان فلاون» (D.FLAVEN)در خیابان گذاشته شود صبح رفتگر آن را همراه با باقی زباله‌ها دور خواهد ریخت. اما اگر من یکی از تابلوهای خودم را بیرون بگذارم، رفتگر آن را برای خود برداشته و به جای سالنامه بر روی دیوار خانه‌اش نصب خواهد کرد. ولی به زعم ما، بدون شک رفتگر مورد بحث، تیوبهای نئون دار «فلاون» و تنها چارچوب تابلوهای «شیا» را برای خود بر می‌دارد. اما نکته مهمی که در اینجا وجود دارد اینست که رفتگران «فلورانس» به خوبی «میکل آنژ» و «لئوناردو داوینچی»، قهرمان شهر خود را می‌شناختند. در هر صورت باید اذعان داشت که هنوز فاصله زیادی میان ما و تواضع و فروتنی نقاشی چون «ژرژبراک» (J.BRAUE)، هنرمند مسلم آوانگارد در دوره کوبیسم، وجود دارد و «براک» در برگزاری اولین نمایشگاه کوبیست خود در سال ۱۹۰۸، تنها در هنگام غروب آفتاب، آن هم به شکل مخفیانه، سری به نمایشگاه خود می‌زد. از آنجا که در دوره «براک» روزی به عنوان گشایش و افتتاح نمایشگاه وجود نداشت، این هنرمند از روی خجلت و برای اطمینان از عدم رویارویی با دیگران، در هنگام شامگاه به نمایشگاه خود می‌رفت.

در کتابی که «ژک مارتینر» (J.MARTINER) تحت عنوان «مدرن برای همیشه» (۱۹۸۵) می‌نویسد، نمونه دیگری از برخورد تهاجمی، توام با پرمدعایی

را می‌توان یافت.

او در این کتاب به دفاع از آبستره ناب، هندسی، در برابر اکسپرسیونیسم ناپالوده می‌پردازد و چنین می‌گوید: افراد لزوماً آنطور که تصور می‌شود «همسان» نیستند! و نظر به اینکه تابلوی سه قسمتی و سفید «روبرت ریمون» (R.RAYMON) و یا تصویر کوهنوردی با کیف نمدی که به شیوه «ژریکو» زمانیکه او یک کودک دبستانی بوده است نقاشی شده است، مورد توجه و علاقه فرار می‌گیرند بدیهی است ارزشها، نگاه و ادراک انسانها نسبت به آثار هنری تغییر خواهد کرد.

در حقیقت، کوهنورد مورد بحث یکی از پیش پا افتاده‌ترین و تابلوهای «ساندروشیا» می‌باشد با این وجود، اصولاً این اثر «شیا» به مونوکروم‌های (تابلوهای تک رنگ) یکنواخت «دیمون» ترجیح داده می‌شوند. موزه ملی هنر مدرن برای به نمایش گذاشتن این سه تابلوی سفید دو سال پی در پی یعنی ۱۹۸۵ و ۱۹۸۶ یکی از دیوارهای موزه را به طور کامل به آنها اختصاص می‌دهد. نقاشی مونوکروم قابل قبول است... با وجود این مارتینز از طرفداران سرسخت آوانگاردیسم به حساب نمی‌آید «مارتینز» هنر کنسپچوال را به حالتی تحقیرآمیز نفی کرده و می‌گوید: «این چیز نسبتاً کمیک تا اندازه‌ای دقیق و شاید هم مدرن از نقطه نظر «سوررئالیسم قشنگ» آن قبلاً وجود داشته است». هنر کنسپچوال، در این زمان، تنها ایده‌ای که درباره هنر نقاشی وجود دارد است. آیا از تمامی این بحثها باید چنین استنتاج کرد که در مورد یک نقاشی مونوکروم از «ریمون» نظرات متعددی وجود دارد؟ طی نامه‌های متعددی که میان «برنارد هانری لوی» (B.H.LEVY)، مدیر کلکسیون «ریمون» و «مارتینز» رد و بدل می‌شود، «هانری لوی» نسبت به محکومیت و سرزنش هنر «کنسپچوال» ابراز نگرانی می‌کند: و همچنان در ارتباط با پروسه عجیبی که شما در ارتباط با هنر کنسپچوال تشکیل داده‌اید، من به عکس شما چنین تصور می‌کنم که این هنر در نظام مدرنیته جایگاه شایستهٔ خود را یافته است. بدین ترتیب آیا هیچ جای تأسف و ندامتی برای شما وجود ندارد؟ «مارتینز» در پاسخ به این نامه، به تفصیل سعی در تبرئه خود دارد و هنگامیکه همچنان بر ابلهانه بودن هنر کنسپچوال اصرار دارد، در حقیقت ثابت می‌کند که در واقع رابطه شایان توجهی میان تمامی کارهای هنری وجود دارد. هرکه فهمید، فهمید.

تا اینجا اشاره کوتاهی به زبان خاص زیبایی شناختی که از نشانه‌های ویژه هنر این دوره و به لحاظ منطقی از مشایعین نهضت آوانگاردیسم می‌باشد، شد. در اینجا به چند نمونه از آنها اشاره می‌کنیم: به منظور شرح بیشتر این موضوع، «مارسلین پلینت» (M.PLEYNET) در کتاب «آموزش نقاشی» (۱۹۷۱) چنین می‌گوید: برای «تجزیه ساختاری» زبانهایی که هیچ ارتباط مستقیمی با

«تألیفات انتقادی و زیبایی شناختی را تا حد امکان نخوانید، چرا که این نوشتارها حاصل اندیشه یک گروه کوچک، بسیار متحجر و خاص مفهومی از زندگی است که کاملاً سخت و بی روح شده است.»

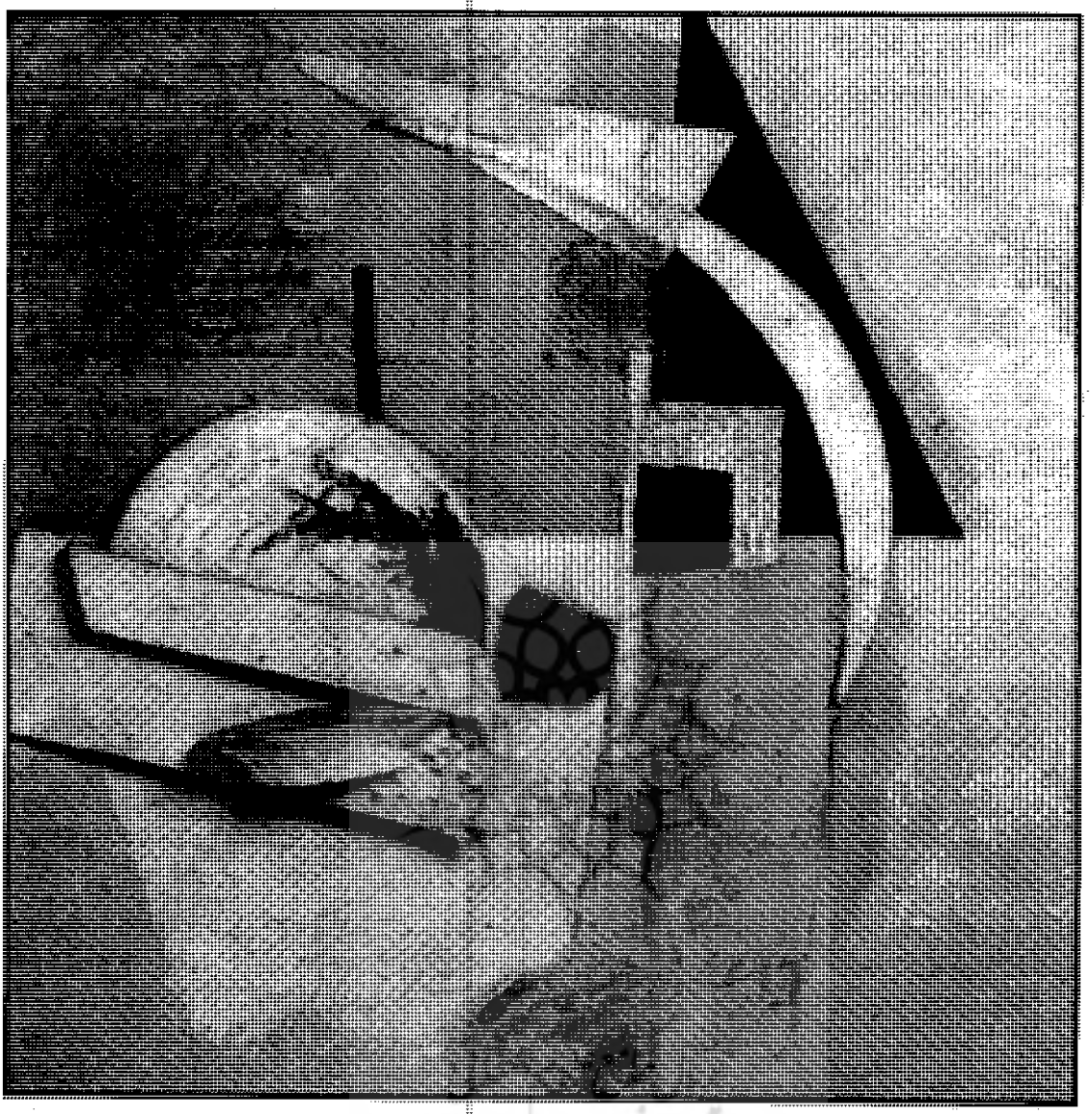
علم آواشناسی ندارد باید به یک روش دو جانبه عمل کرد: روشی که عبارت است از تجزیه مفهومی زبان که از لحاظ منطقی به وسیله «لوگوسانترسیم» (منطق ارسطویی، مقوله گرامر) انجام می‌گیرد، بررسی تأثیرات مجموعه قوانین علم زبان‌شناسی در درون این زبانها. باقی سخن آنکه اگر عمل تجزیه ساختاری زبان موثر واقع بشود، این بررسی سیستماتیک محکوم به گسترش در چارچوب اثری نیست که الزاماً منطبق بر یک الگوی زبان‌شناسی خاص باشد. خلاصه آنکه، الزامی وجود ندارد که این بررسی سیستماتیک حتماً در قالب ساختارها (تابلوهایی) گسترش پیدا کند که نقششان تنها تباه ساختن و عیبجویی کردن و هر عمل دیگری حاکی از خلق اثر باشد. «آلفرد پاکمان» (A.PACQUEMENT) مسئول بخش هنر معاصر مرکز «پمپیدو» در کتاب «بیست و پنج سال هنر فرانسه» و لاروس، در این باره چنین می‌گوید: هنگامی که «مارسل پلینت» در سال ۱۹۷۱ کتاب «آموزش نقاشی» خود را به چاپ می‌رساند، در واقع به تمامی نسلی که فاقد قوه تجزیه و تحلیل تئوریک می‌باشند پیشنهاد می‌کند که به بنیادهایی از تاریخ هنر مدرن بپردازند که درباره مارکسیسم و روانکاوی سخن گفته‌اند. بدین ترتیب، «پلینت» نقش مهمی را در تشکیل و تاریخ گروهها ایفا می‌کند. در اینجا به نقل قول دیگری از «مارسلین پلینت» اشاره می‌کنیم که تلخیصی است از مقاله‌ای با عنوان «ستایش نقاشی» که در تاریخ ۶ سپتامبر ۱۹۷۳ در «نشریه هنر» به چاپ رسیده است: سخنرانی درباره هنر (هنر تئوریک یا مارکسیست، یا تئوریکو مارکسیست و یا مارکو تئوریک) بیش از هر چیز این نکته را آشکار می‌سازد که رابطه روشن و دقیقی میان سخنرانی درباره هنر و موضوعی که به آن پرداخته می‌شود، وجود ندارد. به عبارت دیگر، تقریباً هیچ رابطه‌ای میان سخنرانی درباره هنر و واقعیت بی موضوع وجود ندارد. در دو نقل قولی که در زیر می‌آید، موضوع صحبت نهضت مشهور « supports/surfaces» می‌باشد.

- «مارک دوود» (M.DEVADE) در مصاحبه با «کاترین میلر» گزارشگر «نشریه هنر»، (شماره ۹، فوریه ۱۹۷۴): از همگونی بالقوه ناهمگون تا ناهمگونیهای گسترده، عدم تنوع در استفاده از رنگها، استفاده از رنگهای متضاد چیزی است که می‌توانند انتخاب رنگ نامیده شود. البته مشروط بر اینکه این کلمه دربردارنده مفهومی از اختیار آگاهانه نباشد، چراکه انتخاب رنگ در حقیقت انتخابی است که از سوی ضمیر ناخودآگاه انسان انجام می‌شود.

- «شانتال برت» (CH.BERET) در گفتگو با «ژان پیرپنسمن» (J.P.PINCE MIN) از «نشریه هنر» (شماره ۱۸ می ۱۹۷۵): مربع‌ها، یک کلاژ، یک فرم، یک فرایند ژستوال عواملی هستند که بار بخشی از تاریخ را بر دوش دارند و انتقال دهنده یک سری از عناصر از دوره‌ای به دوره دیگر هستند، به عنوان نمونه، مربع درمقایسه با نقاشی غیر فیگوراتیوی که به واسطه محورهای دقیق ریاضی - هندسی شکل گرفته است، از یک جایگاه فرهنگی خاص برخوردار است.

در اینجا باید توجه داشته باشیم که نوشتن از هنر، به عنوان مثال درباره هنر مینیمال و کنسپچوال، و تقریباً چیزی از آنها نگفتن، نباید همیشه کار جالبی باشد. از اینروست که «کاترین میله» در آغاز مقاله‌ای که درباره «روبرت ریمون» و تابلوهای تقریباً سفید او می‌نویسد و لب به شکایت می‌گشاید: در این مقاله نیز برای بارِ اِنُم (n) به هنرمند نقاشی می‌پردازم که فقط تابلوهای مونوکروم نقاشی می‌کند! «دینمارت»، «بیشاپ»، «ریمن».

و همینطور تشریح فعالیتهای گروه «B.M.P.T» نیز نمی‌تواند کار چندان خوشایندی باشد. «کلودگنتز» (C.GINTZ) در کتاب «۲۵ سال هنر در فرانسه» تفسیرهایی در این خصوص ارائه می‌دهد که در زیر می‌آید: درباره «تورونی»: «تورونی» در توصیف اثر خود، آن را به آثار به جامانده از قلم موی صافی تعبیر می‌کند که از نمره ۵۰ انتخاب شده و در فواصل منظم (۳۰ سانتی متری) مرتباً بر سطح تابلو گذاشته شده است. وی همچنین تائید می‌کند که در ترسیم تابلوی خود کمترین حرکت



دست را داشته‌است. از طرف دیگر می‌توان چنین تصور کرد که نقاش ضمن آنکه سعی می‌کند بیشترین عینیت ممکن را به پروسه نقاشی خود بدهد، تنها لایه ساده‌ای از نقاشی را بر کل سطح (all over) انجام می‌دهد. پس نویسنده در ابراز عقیده خود درباره او می‌گوید: «تورونی» اصل جدیدی در ساختار نقاشی بنیان می‌گذارد که شاید از ابعاد جهانی نیز برخوردار باشد.

و اما درباره «بورن» که بعد از ماجرای ستونها چندان نیازی به معرفی او نیست چنین آمده است: در خصوص ارتباط و دیالکتیکی که میان نشانه زیبایی شناختی و محیط پیرامون آن وجود دارد باید گفت که کار «بورن» بر روی یک محور دو جانبه قرار دارد، محوری که یک قطب آن را نقد این محیط و قطب دیگر آن را محاصره فضایی می‌سازد که با برقراری ارتباط با نقاشی سنتی دکوراتیو، محیط

«هنر فرانسه
با قرار گرفتن در سراشیبی هنر آبستره
ممکن است هم اصالت و هم کنترل هنر غرب را از بین ببرد.»

مناسبی را برای پیوند میان ظرف و مظروف، ظاهر و باطن تصویر، فراهم می‌آورد تا بدین ترتیب به چشم و عقل بیننده، زیبا و خوشایند جلوه کند.

پیانوی مشهور «جوزف بویر» (J.BEUYS) که با پارچه‌ای نمدی پوشیده شده است، نشان افتخاری برای موزه ملی هنر مدرن است. همین پیانو که راه را برای گشایش بخش هنر مدرن در این موزه باز می‌کند، در تاریخ ۸ مارس ۱۹۸۶ موضوع مقاله‌ای با عنوان «توقفی کوتاه در سیر آثار هنری» [از «د. دابلز» (D.DOBBELS)] قرار می‌گیرد که در نشریه «لیبراسیون» به چاپ می‌رسد. در آغاز این مقاله می‌خوانیم: ظهوری سنگین، وسیع ولی آرام، غیبتی سخت، پرزحمت و همچنان آرام... رنگ توأم با رسایی صدا، کاری است که تنها از کاندینسکی ساخته است، چرا که او در این زمینه تلاش فراوانی کرده است. زنده باد نقاشی و زنده باد موسیقی! البته جالب است بدانیم که این پیانو، در موزه، دقیقاً مقابل تالار کاندینسکی قرار گرفته است. قبلاً گفته «پیردکس» را درباره «حاکمیت رؤسا و دست اندرکاران طبقه بندی هنر و هراسهای ملازم آنها» نقل کرده‌ایم. در اینجا به نمونه دیگری از مورخ و منتقد هنر کانادایی «تیری دو دوو» (TH.DE DUWE) اشاره می‌کنیم: «چه کسی از رنگهای قرمز، زرد و آبی می‌هراسد؟»، این مقاله در سال ۱۹۸۲ نوشته شده و مجدداً در کتاب «رسالات تاریخ دار» در سال ۱۹۸۸ چاپ شده است. ابتدا سخن کوتاهی در تشریح عنوان مقاله: «قرمز، زرد، آبی»، در حقیقت عنوان تابلویی از «بانِت نیومن» (B.NEWMAN) آمریکایی است که در سال ۱۹۶۹ نقاشی شده و از سه نوار عمودی به رنگهای اصلی تشکیل شده است. در زمانی که نقاشان مینیمالیستی چون «استلا»، «ریمن» «مانگولد» (MANGOLD) و «ماردن» (MARDEN) با رنگهای خاکستری، سفید و بی فروغ نقاشی می‌کردند و حتی هنرمندی چون «رینهارت» از رنگ سیاه در نقاشی استفاده می‌کرد. انتشار مقاله‌ای با این عنوان، بدون شک «جسارت» فراوانی می‌طلبد. به علاوه «تیری دو دوو» این کار را مبارزه‌طلبی توصیف می‌کند که در سال ۱۹۲۱ از سوی نویسنده مقاله در برابر نقاش ساختارگرا (constructiviste) و مشهور روسی، «رود چنکو» (RODCHENKO) انجام می‌شود. «رود چنکو» در آن زمان چنین تصور می‌کرد که با نقاشی سه تابلوی مونوکروم به رنگهای قرمز، زرد و آبی، نقطه پایانی بر تاریخ تحول هنر گذاشته است و بلافاصله بعد از به نمایش گذاشتن این تابلوها، نقاشی را کنار می‌گذارند. «دو دوو» سپس توضیح می‌دهد که بازگشت کنونی هنر به نقاشی فیگوراتیو که از سوی بازار هنر هدایت می‌شود در برابر حرکت اساسی «رودچنکو» و سیر قهقهرایی موجود روند زیبایی، در مقایسه با کیفیت کار «بارنت نیومن»، به نوعی سیری در ساختار ارزش‌شناسی (اپیستمولوژی) می‌باشد. سپس «دوو» علیه هرگونه تجدید نظر و اصلاح‌طلبی در زمینه هنر شدیداً هشدار داده، می‌گوید: کاملاً مواظب باشید چرا که باید پذیرفت آرا و نظراتی که تاریخ هنر را از «مانه» (MANET) تا «پولاک» (POLLOCK) و بعد از آن ساخته‌اند، قطعی و غیر قابل تغییر هستند. وقتی قضیه مربوط به هنرمندانی مسلم از دنیای نقاشی، چون «مانه»، «پولاک»، «موندریان»، «نیومن» و «دوشامپ» می‌شود، هرگونه تجدید نظر و اصلاح‌طلبی نامعقول و غیرعادی به نظر می‌رسد و بدون شک عواقب سنگین و غیرقابل اغماضی می‌تواند به دنبال داشته باشد: اگر امروز بگوئیم شاید ارزش «کابانل» (CABANEL) برای دنیای هنر بیشتر از «مانه» باشد، در آینده خواهیم گفت «پووی دو شاوان» (P.DE CHAVANNES) از «سزان»، «دورن» از «پیکاسو»، و «برودسکی» (BRODSKI) و «لاکیتونو»

(LAKITIONOV) از «لیسیتسکی» (LISSITSKY) مهمتر هستند؛ بالاخره کار به جایی خواهد کشید که بگوئیم «هیتلر» حق داشته است «هنر منحط» را در شعله‌های آتش بسوزاند.

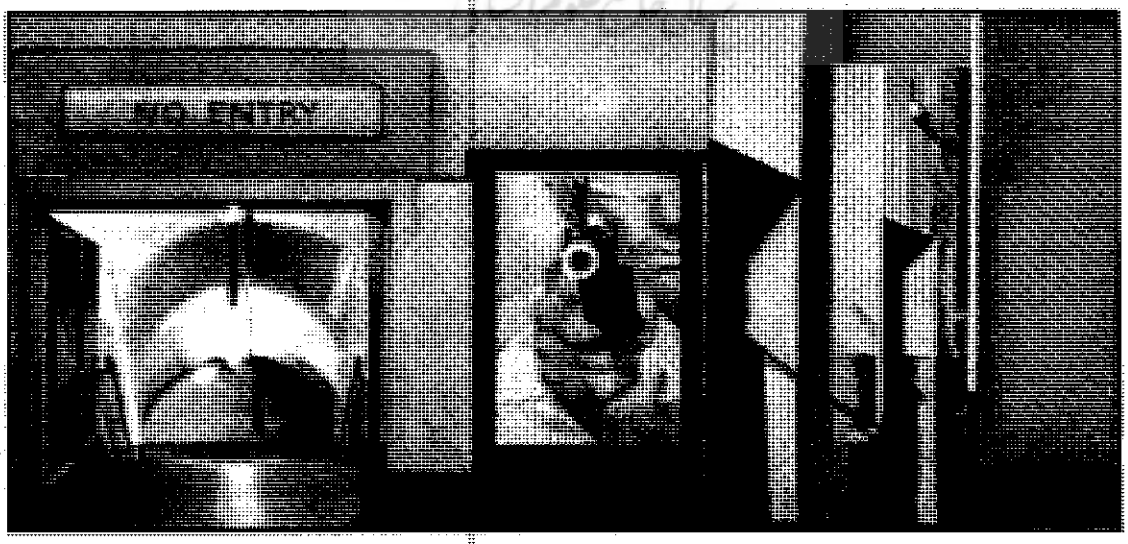
آنچه امیدواریم در اینجا کاملاً روشن باشد فشار یک قرن جدال قلمی درباره اوضاع کنونی هنر می‌باشد که البته در ابتدا با طرد خشونت‌آمیز مدرنیسم و سپس با دفاع تند، خشن و سیستماتیک از آن همراه بوده است. با این وجود، همین کسانی که زمانی از مروجین پرشور آوانگاردیسم بوده‌اند، طی سالهای هشتاد، سعی می‌کنند آوانگاردیسم افراطی را زیر سئوال ببرند. با این حال نباید چنین تصور کرد که این مسئله در مرحله‌ای است که سریعاً می‌تواند حل شود. چراکه بدنبال ناکامیهای حاصل از پیدایش موج نئواکسپرسیونیسم، سبکهای آبستره، کنسپچوال و آوانگاردیسم قوام بیشتری می‌یابند.

در مبحث بعدی، به تفصیل به این مسئله خواهیم پرداخت.

■ سالهای هشتاد، طرح مسائل گوناگون و مقاومت هنرمندان آوانگاردیست رسمی

گفتگوی «کاترین میله» و نقاش قدیمی «support/surfaces» «وینسنت بیوله» (V.BIOULES)، که آشکارا حول و حوش فیگوراسیون سالهای هشتاد دور می‌زند، دقیقاً مبین پیدایش تغییری در طرز تفکر این دوره می‌باشد («نشریه هنر» شماره ۱۰۲، آوریل ۱۹۸۶). «بیوله» توضیح می‌دهد چگونه برای وارد ساختن آرام آرام عناصر فیگوراتیو در تابلوهایش، ابتدا با استفاده از رنگها پلان‌های گوناگونی را از کمپوزیسیون‌های نقاشی آبستره‌اش بیرون کشیده و سپس عناصر دقیق و

«گروهی متشکل از نویسندگان منتقد، سیاست بازان طالب زیبایی، تاجران ماجراجو، اشراف نمایان کم هوش و حتی کشیشان گمراه، سخت به عامل غیر فیگوراتیسم چسبیده‌اند، دقیقاً همانطور که کسی به پیشه خود سخت اهمیت می‌دهد.»



مشخص فیگوراتیو را به ساختار نقاشی اش وارد ساخته است. به علاوه، «بیوله» تأکید دارد که همواره، حتی وقتی که سبک آبستره نقاشی می‌کرده، شیفته فیگوراسیون بوده است و در ادامه در پاسخ به این سئوال که چرا آبستره نقاشی می‌کرده است می‌گوید:... تمامی نقاشان نسلی که من بدان تعلق داشتم به شیوه آبستره نقاشی می‌کردند و آبستره پدیده عصر خود بود. (شاید بتوان دقیق‌تر گفت: تمامی هنرمندانی که در نظر متولیان دیوانی هنر مهم بوده‌اند...) در اوج تفاوت دیدگاهی که درباره نقاشی فیگوراتیو وجود دارد، «بیوله» در می‌یابد که امروزه نقاش فیگوراتیو بودن، خود را به خطر انداختن است: حقیقت اینست که من احساس کردم نقاشی آبستره به مثابه یک تضمین است... در حالیکه بر این باورم کشیدن نقاشی فیگوراتیو مثلاً ترسیم یک پرتره خطر سازتر از کشیدن یک مونوکروم است. موضوع بسیار جالب دیگری که مورد توجه «بیوله» است مربوط به انتخاب موضوع در بطن فیگوراسیون می‌باشد. در فصل بعدی به این مسئله خواهیم پرداخت.

«بیوله» با اشاره به اینکه به خاطر انتخاب سوژه‌های «عصر قدیم» مورد نکوهش قرار گرفته است، می‌گوید: چیزی که دیگران را به شدت می‌رنجاند و به ستوه می‌آورد، بدون شک شیوه نقاشی من نیست بلکه موضوعاتی است که من در نقاشی برمی گزینم. من به روشنی دریافته‌ام که نقاشی تابلویی که در آن هوا خوب است به مراتب مخاطره آمیزتر از ترسیم یک تابلوی آبستره است. در این مرحله از بحث، به نظر می‌رسد طرح این سئوال چندان برای «کاترین میله» آسان نمی‌باشد: با این وجود، تو سه پایه نقاشیت را در طبیعت قرار نمی‌دهی... اما «بیوله» همچنان تأکید می‌کند: تلاش من بر اینست که گلها، پروانه‌ها و چیزهایی را که، از دوره کوبیسم به این سو، از صفحه نقاشی مدرن کنار گذاشته شده‌اند مجدداً به صحنه تصویر تابلوهایم بازگردانم.

و این حقیقتی است که نقاشی کردن در قالب کلاسیسم مدرن و فیگوراتیو، در حد فاصل میان نقاشی سنتی و آوانگارد، که مدتها کسی در زمینه آن کار نکرده است، شجاعت و جسارت فراوانی می‌طلبد. حقیقت دیگر آنکه بدون شک با یک گل بهار نمی‌شود. پدیده بسیار مهم دیگری که در این جا باید شرح داده شود، جو مخشوشی است که طی سالهای اخیر توسط موج نئواکسپرسیونیسم بر بخشی از پیکره منسجم آوانگاردیسم سیطره یافته است.

یکی از اولین ضرباتی که در فرانسه بر پیکره آوانگاردیسم وارد آمد توسط نویسنده ایکونوکلاست[۴] فرانسوی به نام «فیلیپ سالرز» (PH.SOLLERS) به وقوع پیوست. «سالرز» در مقاله کوتاهی که در «نشریه هنر» منتشر می‌گردد اینچنین توضیح می‌دهد (البته ما در اینجا خلاصه این مقاله را آورده‌ایم) که:

به نظر می‌رسد طی سالهای اخیر برای انسان روشنفکر و «پیشرفته» امروز ـ یا کسی که خود را اینچنین می‌پندارد ـ جهت‌گیری کاملاً مشخصی پایه گذاری شده است.

۱ـ مارکسیسم به عنوان تفسیری عمومی از تاریخ..

۲ـ روانکاوی به عنوان زمینه‌ای مناسب جهت ارزشیابی مشخصه‌های متعدد موضوع نقاشی و متعاقباً انعکاسات سمبولیک آن.

۳ـ سنت آوانگارد که در مدت زمانی نزدیک به یک قرن، تنها به واسطه ماجراها و فعالیتهای هنری که در غرب انجام می‌شود تعریف می‌شود...

«سالرز» در ادامه توضیح می‌دهد که اشباع کنونی فضای «آوانگاردیست» در هنر ـ که بلافاصله شکل آکادمیسم کلیشه‌ای و محدود در می‌آید ـ در عین حال پایانِ دوره‌ای از افق هنر را نشان می‌دهد که اصالت عقل بر آن حاکم می‌باشد.

اعلام این نظریه از سوی «سالرز» دقیقاً مانند اینست که کشیشی بر بالای منبر، نابودی خداوند، بهشت و زندگی جاودانه را اعلام کند. بدون شک، این کار باعث حیرت مؤمنین می‌شود.

در فوریه سال ۱۹۸۶ «نشریه هنر» به مناسبت انتشار صدمین شماره خود، میزگرد بزرگی را با موضوع «از مرگ هنر تا سبک (مُد) هنر و شیوه خروج از چارچوب آن» برگزار می‌نماید. اگرچه در

این میزگرد مناظره‌ای نسبتاً پرتناقض در می‌گیرد ولی انجام چندین گفتگوی مفید، به مشخص شدن برخی جنبه‌های این بحران می‌انجامد. در اینجا، تنها به تجزیه و تحلیلی که «گی اسکارپتا» (G.SCARPETTA) در این میزگرد ارائه داده می‌پردازیم. او با بیان سه مشخصه بارز از مجموعه ویژگیهای آوانگاردیسم، به نقد آن می‌پردازد:

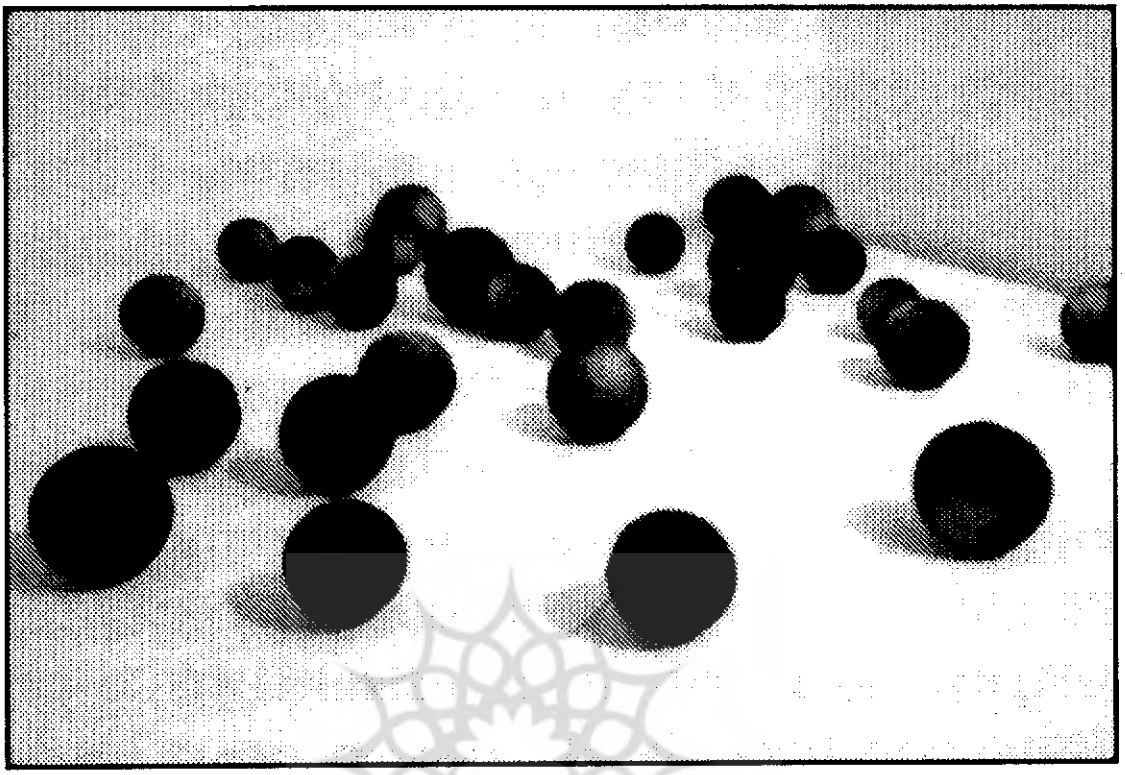
- موضوع پیشرفت در هنر که به «منسوخ شدن» فرمهای پیشین می‌انجامد.
- رادیکالیسم، و یا پالایش رادیکالی (ریشه‌ای)، که دقیقاً به موضوع نیهیلیستی مبنی بر «مرگ هنر» می‌انجامد.

- تبعیت از یک ایدئولوژی مبارزاتی و یک استراتژی جمعی «اسکارپتا» همچنان بر این باور است که نقد این سه ویژگی آوانگاردیسم، مطمئناً نتایج کاملاً منفی را به بار می‌آورد؛ نتایجی چون: افسردگی، گذشته گرایی، تقلید از گذشتگان. «اسکارپتا» با طرح این موضوع، قصد بیان دو مسئله را دارد: ابتدا رواج ایده‌های مبتنی بر «بازگشت به» (فیگوراسیون) و دیگری که از شکل دقیق‌تری نیز برخوردار است به گونه‌ای از «منریسم» (MANIERISME) که به «کاروست» (GAROUSTE) و «دالبرولا» (DALBEROLA) باز می‌گردد، اشاره می‌کند که البته هدف آن تنها، با پرداختن مجدد به فرمهای قدیمی و تخلیه محتوایی آنها تحقق می‌پذیرد. برخورد محتاطانه او در برخورد با مسائل مربوط به هنر، کاملاً محسوس است. نقد نیهیلیسم به پیدایش فرم دیگری از نیهیلیسم می‌انجامد که کاملاً تابع مدل کم اهمیت «فرهنگ راک» و ضعف نمایش می‌باشد. (در نیویورک تابلوهای «هارینگ» (HARING) و «سال» (SALLE)، «باسکیات» (BASQVIAT) در پالادیوم دیده می‌شوند) - و بالاخره کنار گذاشتن ایدئولوژی در دنیای هنر به تبعیت هنرمندان از بازار، از قوانین عرضه و تقاضا منجر می‌شود. بدیهی است که می‌توان این تجزیه و تحلیل را کاملاً مورد بحث قرار داد، اما «اسکارپتا» بدنبال تفسیر خود نتیجه‌گیری روشنی را ارائه می‌دهد که نظرها را به خوبی جلب می‌کند: در تعیین محدوده واقعی هنر، نمی‌توان حلقه معاصر را دقیقاً در حد فاصل میان مدرنیته و پُست مدرنیته رسم کرد - من شخصاً بر این باور هستم که خطوط تعیین محدوده را باید در حد فاصل میان آنچه هنر هست و آنچه که هنر نیست رسم کرد.

از آنجا که «سوزی گابلیک» (S.GABLIK) در کتاب «آیا مدرنیسم سقوط کرده است؟» تنها به مسائل بنیادی مدرنیسم پرداخته است، هنوز فاصله زیادی میان مدرنیسم و تبیین مفهوم آن در آثار هنری وجود دارد، دقیقاً بر عکس فرمالیسم. بدون شک می‌توان جامع و کامل بودن تحلیلی را که «گابلیک» در کتاب خود ارائه می‌دهد، زیر سؤال برد؛ تحلیلی که تا اندازه زیادی به برخی جنبه‌های بازگشت به تعلم پرداخته است. «گابلیک» افراط در اندیویدوئالیسم (فردگرایی) و پلورالیسم (تکثرگرایی) را به شکلی خاص مورد نقد قرار می‌دهد و آن را به دیده استبداد آزادی می‌نگرد. از همین رو، این منتقد فرانسوی برای ارائه تعریف مجددی از هنر، خواستار پایبندی به حداقل فرمها می‌شود و با ارائه فرمول زیر نشان می‌دهد که دید مثبتی به قضایا دارد: اگر همه چیز هنر است پس هیچ چیز هنر نیست. او در تعریف پلورالیسمی که خود زیر سوال می‌برد چنین می‌گوید: پلورالیسم خود فرمی است که تمامی فرمها را فسخ می‌کند و این بدان معناست که ما دیگر نمی‌دانیم واقعیت در کجاست.

بدون شک ضرورت یافتن ایده‌آل، اساسی‌ترین نکته‌ای است که در استدلال «گابلیک» از هنر دیده می‌شود. به رغم او مشکل واقعی مدرنیته در فقدان ایمان خلاصه می‌شود. در کل سیستم ارزشی آن در این ارتباط باید توجه داشت که ظهور مجدد موضوعات مذهبی در سبک نئواکسپرسیونیسم («پرتره خداوند»، «ژولین شنابل») در نظر او چندان معتبر و ارزشمند به نظر نمی‌رسد.

مطمئناً قرابت این دیدگاههای کاملاً جدید و نقطه نظرات تاریخ نگاری به نام «ارنست گامبریچ» (E.GOMBRICH) که فاکتورهای بعدی این بحران را در کتاب «تاریخ هنر» (۱۹۸۲) بر



می‌شمارد، بسیار جالب خواهد بود:

- میل به پیشرفت و تغییر
- دغدغه خاطر نسبت به حد (هر چند اگر درک شود)
- آنتی کنفورمیسم (ضد خود انطباق گرایی) به عنوان یک اصل
- رد هرگونه ملاحظه کاری و خویشتن داری
- بازاری تشنه و همواره چشم انتظار نوآوری
- مدرنیسم به عنوان برگ برنده‌ای در سیاست (تنوع دلنشین در یک جامعه آزاد)

همانطور که پیشتر اشاره داشتیم نباید چنین تصور کرد که تمامی این انتقادها به نوعی، آوانگاردیسم رسمی را دچار تزلزل و دلسردی کرده‌اند بلکه چنین به نظر می‌رسد که در قوام و ثبات آن نیز تأثیر بسزایی داشته‌اند.

«نادین دساندر» (N.DESCENDRE) در مقاله‌ای که با عنوان «سندرم تغییر دم به دم» در سال ۱۹۸۶ در مجله «اکسپرس» به چاپ می‌رساند، هنرمندانی را که به سبک باروک کار می‌کنند و نقاشان پرمدعا و جاه‌طلبی که مجدداً ظهور یافته‌اند را مورد نکوهش قرار می‌دهد. البته در این میان هنرمندان به جا مانده از آوانگاردیسم ایتالیایی، اکسپرسیونیست‌های آلمان و مقلدین تمامی انواع هنری از نگاه سرزنش او دور نمی‌مانند. «ساندر» در مقاله خود به دفاع از «ناب»ترین شکل آوانگارد می‌پردازد. لحن بیان او در اینجا بسیار شبیه به لحن «ژان کلر» در آغاز کتاب است ولی موضوع بحث آنها در دو زمینه و راستای کاملاً متضاد قرار دارد:... به تازگی دنیای هنر در می‌یابد که هنرمندانی چون «روبرت موریس» (R.MORRIS) «دونالد جود» (D.JUDD)، «دان فلاون» (D.FLAVIN)، «رابرت ریمن» «کارل آندره» (C.ANDRE)، «سول لوویت» (S.LEWITT) «آن کاوارا» (O.KAWARA)، «لاورنس وینر» (LOWEINER)، «نیل تورونی» (N.TORONI) که جداگانه مصمم و با دقت تمام کار کرده‌اند، چهره‌های هنرمندان نقاشی مدرن امروز را می‌سازند و با چنین شهرت عمومی است که

«از این زمان به بعد، این آوانگارد آبستره است که حالت تهاجمی به خود گرفته و ضربه‌هایی به پیکره هنر زمان خود وارد می‌کند.»

«شکی نیست که فرانسه ارزش چندانی برای هنرمندان خارجی قائل نمی‌شده است، مگر کسانی که برای اقامت پا به این سرزمین می‌گذاشتند.»

جوانان نوپای دنیای هنر را به سوی خود جذب می‌کنند.

از این پس به دلایلی دست خواهیم یافت که دلالت بر اعمال خشونت هنر مینیمال، کنسپچوال و فقر در برابر بازاری دارند که همه چیز را به تباهی می‌کشاند. از این پس با طرح سؤالات اساسی روبرو می‌شویم که همانند تأمل و تعمقی که بر روی خود عمل آفرینش انجام می‌شود، مسئله زیر سؤال بردن مفهوم هنر را مورد تاکید قرار می‌دهند (این زیر سؤال بردن چه زمانی پایان خواهد یافت؟) دامنه طرح این سؤالات تا آنجا پیش می‌رود که خود هنرمند و حتی خود این سؤال نیز زیر سؤال می‌روند.

بار دیگر بر وجود جامعه‌ای مصرفی تأکید شده و با بعد چهارم که به خارج کردن روابط انسانی از حیطه مادیات ارتباط دارد مبارزه می‌شود (عجیب ـ عجیب). در این زمان شاهد بازگشت تقدس به حوزه هنر هستیم، تقدسی که گاهاً در قالب آئین مذهبی (رمزها، رازها) شکل می‌گیرد. اینچنین است که آدمی خود را به خطر می‌اندازد، به امور نامرئی می‌پردازد، خود را به معرض نمایش گذاشته و با بعد سوم (که از نظر بداعت در مرتبه پائین‌تری از بعد چهارم قرار دارد) رابطه پیدا می‌کند و بالاخره مرجع‌های تاریخی را نابود می‌سازد، و کارهای بسیار دیگری از این قبیل.

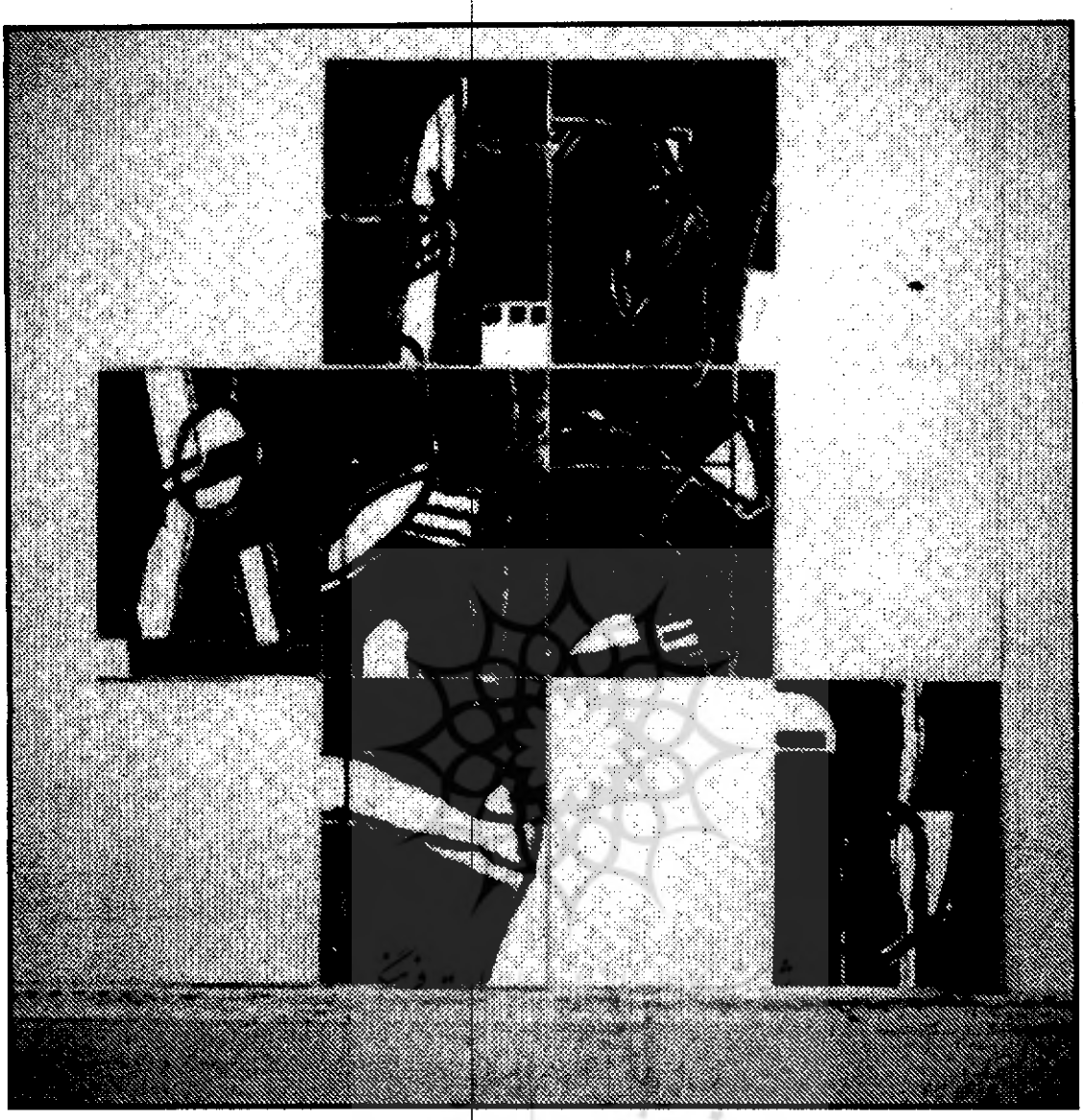
شاید گفته شود آنچه در بالا آمد چیزی جز بخشی از یک مقاله نیست. اما حقیقت اینست که می‌توان به نمونه‌های دیگری نیز در این باب اشاره کرد. به عنوان نمونه می‌توان از انتقادهای شدیدی که به دو تن از بهترین نقاشان فیگوراتیو امروز یعنی «لوسین فرود» (L.FREUD) و «دیوید هاکنی» (D.HOCKNEY) می‌شود، یاد کرد. «فیلیپ راژن» در روزنامه «لوموند» ۲۳ دسامبر ۱۹۸۷ «فرود» را «پومپیه زاج» [۵] می‌خوانند و «هاگنی» را به عنوان «نئوپومپیه» ای معرفی می‌کند که ضمن برخورداری از مواجب طبقات متوسط (بزرگترین توهین) تنها ارزش آنتراکت و یا یک پیام تبلیغاتی را دارد (برنارد لامارشوال»، در «مجله گالری‌ها» ژوئن ۱۹۸۸). در هر صورت، موزه ملی هنر مدرن در «مرکز پمپیدو»، در گالری‌های معاصر خود، بنایی از آوانگاردیسم رسمی شاهدی کاملاً ملموس برای آن است. یکشنبه‌ها بازدید از موزه مجانی است بدین ترتیب می‌توان به راحتی آخرین شکل آوانگاردیسم را در تمامی جنبه‌هایش مورد ستایش قرار دارد: مینیمال کنسپچوال، هنر فقر و اشکال متعدد و مسخ شده‌ای از دادائیسم. برای ارائه یک نمونه روشن، توجه شما را به اثری از «بلینکی پالارمو» (B.PALERMO) جلب می‌کنیم که شیء‌ای سبز رنگ به شکل T و از جنس چوب می‌باشد. بدون شک چوب یک شیء آئینی نیست. به

مناسبت بازگشایی مجدد گالریهای معاصر «آلفرد پکمان» (A.PACQUEMENT) در بولتن ماهانه موزه، «مجله C.N.A.C» (مه ۱۹۸۵)، با احساسی توأم با غرور به مثابه ظهور اراده‌ای است که قصد دارد هرگونه نقل و حکایت را از صفحه تابلوی هنر بزداید تا بدین ترتیب خود شیء، هم فرم و هم تصویر باشد. سپس ثابت می‌شود که این اثر از هرگونه فرمالیسم گریزان بوده و تلاش دارد با ماتریالیسم حدود یکصد نقاش آمریکایی به مقابله بپردازد. از آنجا که این مقاله شکل تلخیص یافته‌ای از دیده‌های متعدد، و از طرز تفکرهای مختلف را ارائه می‌دهد بسیار جالب توجه می‌باشد. حذف هرگونه نقل و روایت که به عنوان یک چیز ناپالوده تلقی می‌شود، اولین ایده‌ای است که در این مقاله مطرح می‌گردد.

بر همین اساس شیء که مملو از موضوعات عجیب می‌باشد از حوزه فرمالیسم فراتر می‌رود و این به معنای انجام پژوهشی در کیفیت زیبایی شناختی ناب است. به علاوه، مسئله دیگری که در این مقاله آشکارا دیده می‌شود، میزان بالای انعطاف و ملاطفتی است که نسبت به هنر سرزمین آمریکا (بر همگان روشن است که آمریکائیها شدیداً ماتریالیست هستند) می‌شود تا بدین ترتیب رضایت دیگران نیز در این راه جلب شود. از این پس بازدید کننده ساده بین موزه‌های هنر مدرن که تنها برای دیدن چیزهای زیبا به آنجا می‌آید در می‌یابد که اشتباه می‌کند و اگر همچنان مصر باشد که چیزی از این موزه‌ها درک کند باید در اسرع وقت در یک دوره کلاس پیشرفته آموزش تئوریک شرکت کند. در این زمان زیبایی به یک انحراف «فرمالیستی» کشیده شده و به واژه‌ای کاملاً ناروا و نامناسب تبدیل شده است که از آن استفادهٔ به جا نمی‌شود. از نظر مفهوم نیز آنچه عامه مردم از این واژه استنباط می‌کنند، نقل و روایت (ناراسیون - نریشن) است. هنگامی که نقاشی آبستره همچنان به فرمهایی وابستگی دارد که بر یک پایه (FOND) استوار می‌باشند، باید مسئله ناراسیون را در همه آثار حتی در نقاشی آبستره دنبال کرد. «آلفرد پکمان» اندیشهٔ روشنی در این خصوص داشته و در فصل «تمرینات نقاشی» کتاب «۲۵ سال هنر در فرانسه»، آن را چنین توضیح می‌دهد: در جریان سالهای ۱۹۸۵ - ۱۹۶۰ مسئله نقاشی آبستره اساساً جابجا شده است. به طوریکه تأمل و اندیشه در رابطه میان سطح بوم و فضای اشغالی در تابلو به صورت یک اصل حاکم در می‌آید. مسئله‌ای که ضمن نقاشی مطرح می‌باشد دیگر به ترسیم یک فرم (چه آبستره و چه فیگوراتیو) بر اساس یک موضوع (Fond) خلاصه نمی‌شود، و همچنین در یک اثر نقاشی دیگر هیچ کس به دنبال یافتن یک واقعیت آبستره که عموماً از نگاه به طبیعت گرفته شده است نمی‌باشند.

نقاشانی که در اینجا نام برده خواهند شد متفق القول برآنند مرحله روایت (ناراسیون) را پشت سر گذاشته و آثار هنری را از نقطه نظر اساس و بنیادهای آن مورد تأمل و تعمق قرار دهند. از آنجا که این مسئله نهایتاً به مشخص شدن مفهوم نقاشی نیز کمک می‌کند، پرداختن به آن از اهمیت خاصی برخوردار است.

در پایان سالهای هشتاد، پیدایش شیوه‌های متعدد و ناپایدار در عرصه هنر شتاب بیشتری پیدا می‌کند. از اینرو، نگرش روشنفکرانه‌ای قبلاً نسبت به هنر شکل گرفته بود با شدت عمل بیشتری،



نسبت به هنر زمان دیگر، برخورد می‌کند به طوریکه در جنگ نزاکت مندانه‌ای که میان «سمیولاسیونیست‌ها»، «اینکسپرنیست‌ها» و «کنستروکسیونیست‌ها» که همگی کم و بیش «نئو ـ کنسپچوال» و «نئودادائیست» هستند ـ در می‌گیرد، مجادلات به صحنه بین المللی کشیده می‌شوند!

با اوج‌گیری تأمل و تفحص بر روی بنیان هنر که خود ماحصل یک دوره طولانی جدال قلمی در خصوص هنر مدرن می‌باشد، چنین به نظر می‌رسد که تصنع و روشنفکری در هنر به منتهاالیه رشد خود رسیده است. در این زمان، اهمیت نطق و گفتگو در مورد یک اثر هنری خیلی بیشتر از خود اثر می‌باشند. جای تعجب ندارد اگر بگوئیم مسئولین موزه‌ها از پیدایش این تحولات بسیار خشنود بوده‌اند چراکه بدین ترتیب آنها در برخورد با بازدید کنندگان احساس غرور می‌کردند.

در اینجا به خواننده محترم این سطور که هنوز

برای ادامه مطالعه این بحث حوصله دارد، پیشنهاد می‌کنیم تا با نگاهی واقع گرا در مورد مفاهیم ساده و اساسی «فرم و محتوی» آثار هنری بیندیشد؛ بدین وسیله یادآوری می‌کنیم که «فرم و محتوی» عنوان کتاب فوق العاده‌ای از «ژان ـ لوی فریر» (J.L.FERRIER) است. در این جا پیش از هر چیزی برای نشان دادن تواضع خود به خواننده این کتاب به بخشی از متن نامهٔ «راینر ـ ماریا پیلک»(R.M.PILKE) با عنوان «نامه هایی به یک شاعر جوان» (نامه شماره ۲۳ آوریل ۱۹۰۳، «گراست»، ۱۹۵۶) می‌پردازیم:

تألیفات انتقادی و زیبایی شناختی را تا حد امکان نخوانید، چرا که این نوشتارها حاصل اندیشه یک گروه کوچک، بسیار متحجر و خاص مفهومی از زندگی است که کاملاً سخت و بی روح شده است؛ و یا اینکه بازیهای ماهرانه‌ای هستند که به وسیله کلمات ترتیب داده می‌شوند؛ به طوریکه مثلاً امروز یک ایده، حکم قانون را پیدا می‌کند و فردا، یک ایده کاملاً متناقض جای آن را می‌گیرد. خلوت تنهایی و انزوای آثار هنری تا بیکرانه‌ها ادامه دارد، برای آثار هنری هیچ چیز بدتر از آن نیست که با یک نگاه انتقادی برای آنها حد و مرز تعیین شود. تنها عشق است که می‌تواند آثار هنری را درک کند، حفظ کند و نسبت به آنها منصف باشد. در برخورد با این تحلیل‌ها، گزارشها و مقدمات، همیشه حق را به خود و احساس خود بدهید. بر احساس خود پافشاری کنید، حتی اگر اشتباه باشد. توسعه طبیعی زندگی داخلی تان به آرامی و به موازات گذر زمان، شناخت بیشتری به شما می‌دهد. به عقل و شعور خود فرصت بدهید تا در آرامش به کمال خاص خود دست یابد، با آن مخالفت نکنید چرا که تکامل عقلی نیز همانند هر پیشرفت دیگری باید از اعماق وجود شما نشأت بگیرد بدون آنکه تحت فشار قرار گیرد و یا اینکه عجله‌ای در کار باشد. تا پایان را بروید، سپس منشأ اثری شده، چیزی خلق کنید؛ همه چیز اینجاست. باید زمینه‌ای را فراهم سازید تا هرگونه احساس و کوچکترین جوانه عاطفی در وجود شما، در حالتی از ابهام، ناخودآگاهی و غیر قابل توصیفی که درک آن دشوار است رشد کرده و به کمال برسد. با صبر و آرامش در انتظار تولد بارقه جدیدی از شناخت باشید. هنر به همان اندازه که از خالقین خود متوقع است از دوست داران خود نیز انتظار دارد. دراینجا، زمان، مقیاس اندازه‌گیری نیست. یک سال هیچ اهمیتی ندارد، ده سال هیچ نیست. هنرمند بودن به مفهوم محاسبه نکردن است. هنرمند بودن به معنایی مانند رشد کردن درخت است چرا که درخت شیره جان خود را تحت فشار قرار نمی‌دهد، مقاومت نمی‌کند و به بادهای شدید بهاری اعتماد می‌کند، بدون آنکه بترسد از اینکه تابستان دیگر باز نگردد.

تابستان می‌آید، اما نه برای کسانی که صبور نیستند. تابستان برای کسانی می‌آید که چنان آرام و آزاد اندیش هستند که گویی جاودانگی را در برابر خود دارند و من آن را به بهای رنج متبرکی که متحمل می‌شوم می‌آموزم: شکیبایی همه چیز است.

پاورقی‌ها:

۱ـ کایبوت: نقاشی فرانسوی (۱۸۹۴ ـ ۱۸۴۸) است که به واسطه برخورداری از ثروتی هنگفت، پیش از مرگ خود محفل هنری برای دوستان امپرسیونیست خود ساخته و مجموع آثار خود را که شامل ۶۷ تابلو می‌شود به حکومت وقت می‌بخشد اما ۲۷ تابلو از این مجموعه ارثی مورد پذیرش قرار نمی‌گیرند.

۲ـ کلریست: به نقاشی گفته می‌شود که رنگ‌آمیزی را خوب بداند.

۳ـ «تاشیسم» (TACHISME): این واژه در دوره سالهای ۱۸۹۷ در حوزه نقاشی فیگوراتیو معادل سبک «پوانتیلیسم» (POINTILLISME) یعنی نقاشی به وسیله لکه‌های رنگی یکدست و هماهنگ می‌باشد و در جریان سالهای ۱۹۵۳ در حوزه نقاشی آبستره قرار گرفته و به مفهوم شیوه‌ای از نقاشی است که به وسیله عناصر رنگی از فرمی نامشخص ترسیم می‌گردد.

۴ـ ایکونوکلاست (ICONOCLASTE): عضو یکی از فرقه‌های مذهبی که پرستش اشکال و تصاویر را مجاز می‌شمارند.

۵ـ پومپیه: Pompier. معنی لغوی این واژه «مأمور آتشنشانی» است.