هنرهای تجسمی

هنرِ نقدِ هنری:
تبارشناسیِ نقدِهنری (۲)

علی‌اصغر قره‌باغی

در نیمهٔ اول قرن بیستم به‌سبب وفور نسبی کتاب‌های هنری و عکس‌هایی که از آثار هنری چاپ می‌شد، «مردم آشنایی بیشتری با هنر ادوار گوناگون یافته بودند و منتقدان هم با دستی بازتر به آثار گذشتگان اشاره می‌کردند. در سال ۱۹۴۷ آندره مالرو کتابی نوشت که عنوان Musee imaginaire (موزهٔ تصوری) را برای آن انتخاب کرد. منظور مالرو آن بود که کتاب‌های هنر و تاریخ هنر یک موزهٔ بدون دیوار را شکل داده‌اند و از آن پس اصطلاح «موزهٔ بدون دیوار» بر سر زبان‌ها افتاد. یکی از انگیزه‌های نوشتن این کتاب، مقالهٔ مشهور والتر بنیامین، «اثر هنری در عصر تولید مکانیکی» بود و مالرو عقیده داشت که عکاسی و تولید مکانیکی نه‌تنها شمیم و تقدس اثر هنری را از میان نمی‌برد بلکه خود مانند هاله‌یی نو، پیرامون اثر هنری قرار می‌گیرد و بر اعتبار آن می‌افزاید. آندره مالرو از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۷ وزیر امور فرهنگی فرانسه بود و مجموعهٔ «موزهٔ بدون دیوار» را در سمت و سوی اهداف فرهنگی و دموکراتیک کردن هنر منتشر می‌کرد. مالرو در بخش نخست این مجموعه یعنی «صداهای سکوت» می‌نویسد: «امروز یک دانشجوی هنر می‌تواند عکس‌های رنگی بی‌شماری را که از آثار گذشتگان و بزرگ‌ترین نقاشان جهان گرفته شده مطالعه کند. و با هنر آرکائیک، هندی، چینی، امریکای لاتین و مجسمه‌های یونانی و رمی و بیزانسی و حتی افریقایی و فولکلوریک آشنا شود. آیا هرگز از خود پرسیده‌ایم که آیا در سال ۱۸۵۰ عکسی از مجسمه‌یی وجود داشت؟... عکاسی در آغاز به شکلی فروتنانه وظیفهٔ آشنا کردن مردم با آثار هنری برجسته جهان را به‌عهده گرفت، می‌خواست مردمی را که توانایی خریدن گراورهای چاپی را نداشتند، با آثار هنری جهان آشنا کند اما دامنهٔ کار روزبه‌روز گسترده‌تر شد و پیشرفت‌های علمی و تکنیکی برشمار آثاری که برای عکاسی برگزیده می‌شد افزود. اگر نسل‌های پیشین فقط می‌توانست عکس آثار میکلانژ را ببیند، امروز عکس هر نقاشی فولکلوریک و کم اهمیت‌تر هم در دست است... از قرن شانزدهم تا قرن نوزدهم، یک شاهکار هنری اثری بود که تمام هستی آن در درون خودش گرد آمده بود و در آن به‌چشم یک تمامیت و یک «مطلق» نگاه می‌کردند... از دیدگاه رافایل، یک شاهکار، کاری بود که در آن نیروی تصور به‌نهایت خود رسیده باشد و هرگز نمی‌توانست از آن گامی فراتر برود و اغلب هم کوششی نمی‌شد تا این اثر دست‌کم با آثارِ دیگر همان هنرمند مقایسه شود... «موزهٔ بدون دیوار» این پرسش را به میان آورد که «شاهکار» چیست؟ و این پرسشی بود که نه موزه‌ها می‌توانستند پاسخی قطعی به آن بدهند و نه عکس‌های چاپ شده. از این‌رو «شاهکار هنری» دیگر در سنجش با رقبای خود برگزیده نمی‌شد بلکه در پیوند با خانواده‌یی بود که به آن تعلق داشت.

مدیر شاپیرو یکی دیگر از منتقدانی بود که با نوشته‌های خود بخشی از نقدهنری نیمهٔ نخست قرن بیستم را شکل بخشید. شاپیرو، استاد هنرهای زیبای دانشگاه کلمبیا بود و با نوشتن کتاب‌های متعدد درباره پل سزان، ون‌گوگ، هنر رمانسک، هنر مدرن، هنر مسیحیت آغازین و هنر قرون وسطی شهرت جهانی یافت. شاپیرو از معدود نویسندگانی بود که در دههٔ ۱۹۳۰ از منابع روشنفکری مارکسیستی تحلیل آثار هنری و تکامل هنر بهره گرفت. شاپیرو به‌تأثیر از تفکر مارکسیستی بر آن بود که هنر مدرن را نمی‌توان مستقل از زمینه‌های تاریخی و شرایط پیرامون بررسی کرد و از این رو مستقل فرض کردن فرمِ ناب از محتوا، امری ناممکن است. شاپیرو به‌عنوان یک تاریخ‌نگار روشنفکر شیفتهٔ هنر رم باستان و هنر گذشتگان بود و حتی هنگامی که دربارهٔ هنر آرشیل گورکی می‌نوشت، نشانه‌های این شیفتگی به‌خوبی آشکار بود. «فضای نقاشی‌های گورکی، آن‌جا که دیوار سخت و کدر بوم نقاشی را می‌پوشاند، شکل احساس تهی و مبهم شبانه و فضایی تصوری و ناپایدار رؤیاپردازی را به خود می‌گیرد. من اغلب او را در موزه‌ها ونگارخانه‌ها می‌دیدم که با آن نگاه نافذ و جست‌وجوگر که یکی از زیبایی‌های چهرهٔ او شمرده می‌شد، به نقاشی‌ها نگاه می‌کرد. همان‌گونه که شاعران، خود خوانندهٔ نوشته‌های دیگرانند، گورکی یک صراف بی‌گذشت نقاشی بود. هیچ ضربهٔ قلم مو یا ابداع فرمی نبود که نگاه تیزبین او آن را نبیند.»

مدیر شاپیرو بااشاره به بحث هایدگر دربارهٔ پوتین‌های ون‌گوگ که پیشتر به‌آن اشاره کردم، نوشت: «افسوس که فیلسوف خودش را گول می‌زند. برداشت او از این اثر ون‌گوگ، به یک سلسله ارتباطات برانگیزنده در پیوند با روستاییان و خاک، که نقاشی آن را تأیید نمی‌کند، محدود مانده است. همدلی ظاهری او نمی‌تواند بر زمینه‌یی محکم استوار باشد و در واقع همه چیز زاییده تصورات اوست. هایدگر ذهنیات خود را بر پردهٔ نقاشی فروتابانده است اما در برخورد با این اثر، هم خیلی کم تجربه کرده است و هم خیلی زیاد.»

کلمنت گرین‌برگ هم یکی از منتقدان امریکایی است که نامش با نقد هنری قرن بیستم عجین شده است. بعد از جنگ جهانی دوم بیش از هر زمان دیگر اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی به شکل‌های گوناگون با نقد هنری گره خورد و گرین‌برگ با بهره‌جویی از این فرصت، با نقدهای خود دیدگاه‌های روشنفکری چپ آلمان را در ادبیات هنری امریکا تزریق کرد. بسیاری از منتقدان جهان معتقدند که آموزه‌های راجر فرای و کلایو بل و فرمالیسم آن دو، در نوشته‌های گرین‌برگ به‌اوج خود می‌رسد. گرین‌برگ سلیقه و پسند را بزرگترین عامل نقد هنری و تعیین‌کنندهٔ ارزش‌ها می‌دانست. او با نگرشی معطوف به فرم‌های بصری و مکانیک رسانه‌های هنری، تنها بر کیفیت‌های فرمال اثر هنری تأکید می‌ورزید و فقط به نوعی پیشرفت شبه‌دیالکتیکی در تکامل خطی اعتقاد داشت. در دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ و روزهایی که در ماتریالیسم، به‌ویژه در تئوری‌های نقدهنری غرب، به‌چشم نوعی ارتدکسی نگریسته می‌شد با آن‌که اغلب هنرمندان اندیشهٔ تعالی هنر را در سر می‌پختند، به‌کار بردن واژگانی همچون روح، وقار، معنویت و حتی تصورات، ناپسنده شمرده می‌شد. در روزهایی که نوعی فضای شبه‌مذهبی کلاستروفوبیک بر عرصهٔ هنر سایه انداخته بود، تنها منتقدی که خود را ماتریالیست می‌نامید کلمنت گرین‌برگ بود.

گرین‌برگ یک چند وظیفهٔ تراشیدن نابغه برای نقاشی امریکا را به‌عهده گرفت. اروپا غول‌های نقاشی قرن بیستم خود را داشت و از این بابت سر امریکا بی‌کلاه مانده بود. از این رو گرین‌برگ و روزنبرگ، مأموریت یافتند تا هرطور که شده و هرچه زودتر نوابغی دست و پا کنند. این دو، جکسون پولاک و دکونینگ را علم کردند و به یاری

تبلیغات گسترده آن‌ها را نوابغ روزگار خود جلوه دادند. در پی این گونه تلاش‌ها بود که انگلستان هم از هربرت رید خواست تا هرچه بیشتر باد در آستین هنری مور بیندازد. در نقدی که گرین‌برگ در ۱۹۵۳ دربارهٔ نقاشی دکونینگ نوشته آمده است که: «هنر مدرن، آن‌طور که بسیاری از مردم گمان می‌برند، فوران و خروشی نیست که یکباره و بی‌مقدمه و یا به‌طور تصادفی سربرآورده باشد. موفقیت هنر مدرن به‌عنوان یک شکل از هنر به‌سبب آن است که ریشه در گذشته دارد، از آن نشأت می‌گیرد و تداومی است که هرگز گسسته نشده است. نمایش این واقعیت را می‌توان در نقاشی ویلم دکونینگ که از بزرگترین نقاشان روزگار ماست دید. خط‌های زیرکانه‌یی که در نقاشی دکونینگ نقش اساسی را به‌عهده دارند، چه بازنمایی کننده به‌نظر آیند و چه غیر بازنمایی‌کننده، هرگز به‌طور کامل عناصر انتزاعی نقاشی او به‌شمار نمی‌آیند و در همه حال به خط‌های کناره‌نما، به‌ویژه خط‌های کناره‌نمای شکل انسان مبدل می‌شوند. پیش‌زمینه‌های حاشیه‌هایی را که دایم از همه می‌گسلند و به‌ندرت با پیوستگی خود شکلی منسجم پدید می‌آورند، باید در سنت بزرگ مهارت‌های پیکرسازانه‌یی که از لئوناردو و میکلانژ و رافایل آغاز می‌شود و تا انگر و پیکاسو ادامه می‌یابد جست‌وجو کرد... دکونینگ از راه‌های گوناگون در جست‌وجوی ترکیب‌بندی است. می‌خواهد با بهره‌جویی از خط‌های کناره‌نمای مجسمه‌سازانه نیرویی تازه در کالبد نقاشی پیشرفته که چندی است توهم حجم و ژرفا را به یک سو نهاده است بدمد. می‌خواهد همان برآمدگی‌ها و پیچش و سطوحی را که در آثار تینتورتو و روبنس دیده می‌شد، پدید آورد. دکونینگ می‌خواهد به‌یاری این ابزار، بدون کاستن و فدا کردن چیزی از نیروهای فیزیکی و تزیینی نقاشی انتزاعی، ایماژ متمایزی از فیگور انسان را به دست دهد. ناگفته پیداست که این هنری جاه‌طلبانه است و جاه‌طلبی دکونینگ، به‌احتمال بسیار بزرگترین یا دست‌کم پیچیده‌ترین جاه‌طلبی است که در نقاشان این سرزمین دیده شده است.»

هارولد روزنبرگ سال‌ها منتقد هنری نیویورکر و استاد دانشکدهٔ هنر دانشگاه شیکاگو بود. اندیشه‌های زیبایی شناختی او که در پیوند با شرایط فرهنگی مدرن شمرده می‌شود نه‌تنها بر عرصهٔ نقدهنری آمریکا بلکه بر برخی از جنبه‌های نقد اروپا نیز تأثیر گذاشت. او هم مانند گرین‌برگ وظیفهٔ «بزرگ کردن» برخی از هنرمندان آمریکا از جمله ویلم دکونینگ را به‌عهده داشت. در نقدی که بر آثار این نقاش نوشت آمده است: «ویلم دکونینگ نقاش برجستهٔ دوران ایدئولوژی در هنر امریکاست. در دورانی که مجسمه‌سازی و نقاشی با بیانیه‌های مجادله‌آمیز پی‌درپی، چه از نظر سیاسی و چه از دیدگاه زیبایی‌شناختی، گرفتار سردرگمی شده بود، دکونینگ با کنترل زیرکانهٔ خود، هنرش را از دام اندیشه‌های همه‌گیر نجات داد. پرده‌های نقاشی او انباشته از شخصیت‌های روشنفکرانه است اما هرگز خود را به تصویرگری یک مفهوم واحد محدود نکرد. در بسیاری از آن‌ها توانمندی، شگفت‌انگیزی، درجات احساس و درپاره‌یی موارد، خودسرانگی یک خلق‌وخو به‌چشم می‌آید. ترکیب‌بندی‌های او نگرش روزمره را نیست و نابود می‌کند. دکونینگ اندیشه‌های نامتعارف، حالت‌ها، تئوری‌های نو و کهنهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی گذشته را به‌هم می‌آمیزد. او همان گرسنگی چندوجهی امانیسم رنسانس را دارد. انتزاع او و فیگورهایی که از زنان کشیده، گویی از برهم انباشتن روزنامه‌ها و تبلیغات مجلات و بوم‌های نقاشی کهنه و پاره و دورانداخته شده شکل گرفته است. در این نقاشی‌ها، جابه‌جایی مداوم ایماژ و نماد، دریافت مستقیم و تعمیم تجربهٔ تحلیل‌گرانه فقط از طریق حرکت قلم‌مو اعمال شده است. این دگرجایی‌ها می‌باید تمامت یافته باشد، یعنی باید به‌طور همزمان در روح هنرمند و روی بوم نقاشی پدیدار شده باشد.»

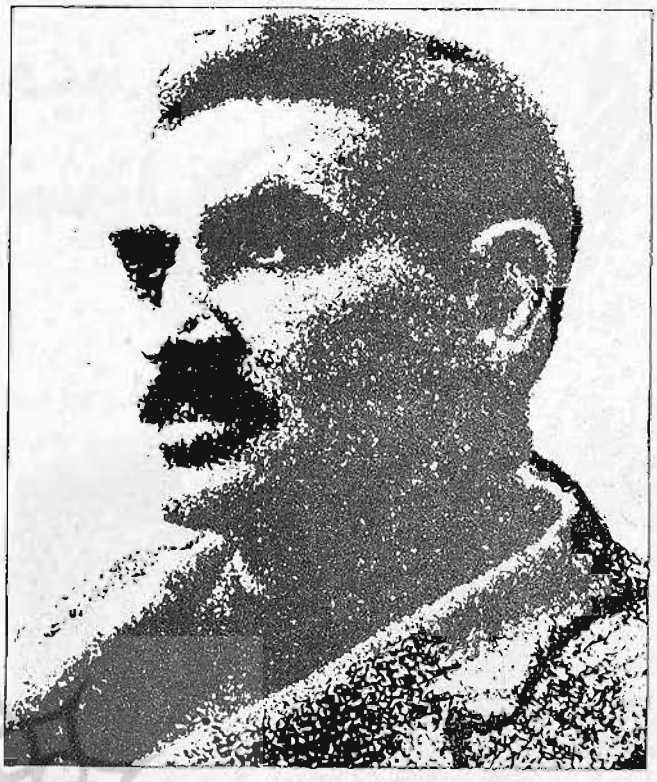
روزنبرگ، نخستین نویسنده‌یی بود که عبارت «اکشن پینتینگ» را ابداع کرد و سرزبان‌ها انداخت اما بعدها خودش در مقاله‌یی باعنوان «اکشن پینتینگ، تحریف و بحران» نوشت: «اکشن پینتینگ هم مسأله را حل نکرد و در نهایت و در بهترین وجه خود، فقط توانست نسبت به ایمانی که از آن سربرآورده بود وفادار بماند. اکشن‌پینتینگ نشان داد که بدترین کار در بحران هنر و اجتماع، ارائهٔ یک پیشنهاد

مدیر شاپیرو

معین برای حل مسأله است.»

نقدهنری یک بار دیگر در دههٔ ۱۹۶۰ با تأثیرپذیری از فلسفه و نگرش‌های اجتماعی دگرگون شد و نظریات تازه، شکل‌های تازه‌یی از نقدهنری را پدید آورد.[1] تا آغاز این دهه، اکسپرسیونیسم انتزاعی و حامیان آن، آینده را از آن خود می‌دانستند. مثال‌واره‌های رنسانس ششصد سال دوام آورده بودند و دلیلی وجود نداشت که مثال‌واره‌های نیویورکی هم به همان اندازه عمر نکنند. اکسپرسیونیسم انتزاعی حتی از پاره‌یی جهات بر هنر رنسانس برتری داشت چراکه مثال‌واره‌های رنسانسی خیلی که هنر می‌کردند، در نهایت رشدکننده به حساب می‌آمدند. حال آن‌که مدرنیسم، به تعبیر کلمنت گرین‌برگ، خودش رشد کننده بود و خاصیت پیشروی را در ذات و خمیرهٔ خود داشت. اما این خوش‌خیالی‌ها دیر نپایید و در دههٔ ۱۹۶۰ به‌پایان آمد. منتقدان نگاه خود را از فرم و رنگ برگرفتند و با نگاهی معطوف به مسایل سیاسی و اجتماعی، به‌نقد آثار هنری پرداختند. جان برجر یکی از منتقدانی بود که در هنر از دیدگاه سیاسی و اجتماعی نگاه می‌کرد و در نوشته‌های خود به دشواری‌های هنرمند بودن و تعهدات اجتماعی او نظر داشت. ریموند ویلیامز و تی.جی کلارک هم از دیدگاه‌های متفاوت، اما سیاسی و اجتماعی، به هنر پرداختند.

جان برجر، داستان‌نویس، شاعر، نقاش، روزنامه‌نگار و یکی از معتبرترین



هارولد روزنبرگ

منتقدان نیمهٔ دوم قرن بیستم است. شیوه نقدهنری جان‌برجر در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و تمام دههٔ ۱۹۶۰ همان بود که ریموند ویلیامز در آثار جورج اورول کشف کرد. «اول حرف خود را به کرسی می‌نشاند، بعد دربارهٔ آن جروبحث می‌کند و بدین سان خود را رودرروی سلیقه‌های نهادی‌شده قرار می‌دهد. مثلاً فرانسیس بیکن را بیشتر یک مدیر صحنه می‌داند تا یک نقاش.» برجر در بخشی از کتاب «موفقیت و شکست پیکاسو» به‌مقایسهٔ خوان گریس و پیکاسو می‌پردازد: «خوان گریس، اسپانیایی و از هم‌نسلان پیکاسو بود. گریس نقاشی بزرگ بود و به همان اندازهٔ پیکاسو در هستی دادن به کوبیسم سهم داشت اما به‌هیچ رو اعجوبه و نادره نبود... نقاشی گریس از آغاز به پایان، تکامل می‌یابد اما نقاشی پیکاسو، اگرچه به‌ظاهر دگرگونی‌هایی را از سر می‌گذراند اما در اصل و بنیان همانی باقی می‌ماند که در آغاز بوده است.» جان برجر در جایی دیگر در سنجش هنر پیکاسو و براک بر آن است که: «مقایسهٔ آثار یک دوران مشخص این دو نقاش نشان می‌دهد که در کار پیکاسو گسستهایی دیده می‌شود. اغلب در عدم تداوم کار پیکاسو، به‌عنوان سندی بر کارآیی راه شگفت‌آوری که برای جوان ماندن انتخاب کرده بود نگاه می‌کنند... او جوان ماند چراکه تأمل او دائمی نبود و به طور مداوم تکامل نیافت، چراکه تن به هیچ شرح و بیان و پیشنهاد و مشاجره‌یی نمی‌داد و به جای آن دائم به رمزورازِ آفرینشگریِ حیرت‌آورِ خود تکیه می‌کرد.»

جان برجر با روشی که هربرت رید به تبلیغ دربارهٔ هنری مور پرداخته بود مخالف بود و نقدهایی دراین‌باره نوشت که سروصدای بسیاری از هنرشناسان انگلستان را درآورد. حتی یک بار انجمن هنر انگلستان ناگزیر شد که از هنری مور به خاطر مقاله‌یی که جان برجر نوشته بود عذرخواهی کند. برجر معتقد بود که نگرش پنهان در پس پشت کارهای هنری مور یکسره واپس‌گرایانه است. برجر با اشاره به یکی از مجسمه‌های مور نوشت: «این اثر، نوعی نقب زدن تصوری برای بازگشت به تاریکی است و در تضاد کامل با آثاری است که می‌توانند برانگیزنده باشند.» برجر معتقد بود که در آثار هنری مور نشانی از «تب و تاب و هیجانِ انتخاب» دیده نمی‌شود. شکل هر یک از فرم‌های ابداع‌شدهٔ او همان شکلی است که یک ریگ یا یک کودک تولد نیافته دارد. جنینی که رها از تب و تاب تصمیم‌گیری‌ها و گزینش‌ها به آن‌چه رحم مادر تعیین کرده تن می‌دهد.» جان برجر در نقدی دیگر می‌نویسد: «فکر می‌کنم که هنری مور بیشتر نقدهایی را که پیرامون آثارش نوشته می‌شود، پرت‌وپلا و بی‌معنا می‌داند. شاید هم حق با او باشد. این شکل تفکر، نه‌تنها به علت ابله انگاشتن منتقدان است، بلکه بیشتر از آن‌جهت است که خود را گرفتار مسألهٔ معنای آثار خود کرده و همین امر او را بران می‌دارد که دائم در یک دایره به دور خود بگردد و آن‌قدر به این گردش ادامه دهد تا ناتوانی او در حل مسأله، خود مضمون کاری تازه بشود. هنری مور در پاره‌یی موارد به مضمون‌هایی صریح و روشن پرداخته است که باکرهٔ مقدس، جنگجوی مرده و سلسله طرح‌های دوران جنگ در زمرهٔ آن‌هاست. در موارد دیگر، در سرگشتگی و گم‌شدگی، آثاری تولید کرده که بیشتر شئی شمرده می‌شوند تا ایماژ. در بسیاری موارد حتی به شکلی ناخودآگاه باکارش کشتی می‌گیرد و از ما هم می‌خواهد که همین کار را بکنیم اما غافل از آن است که کشتی گرفتن ما شکلی خودآگاه و منطقی دارد. البته ما می‌توانیم با ساده‌اندیشی بگوییم که هنری مور از توان آفرینش فرم‌های دلپذیر برخوردار است و بعد هم از واژگانی همچون وقار و استحکام و قدرت، یعنی همان واژگانی که برای توصیف قدرت خدایان از آن استفاده می‌شود، استفاده کنیم. اما اگر قرار باشد که اثر هنری مور ماندگار شود، اول باید اهمیت آن روشن باشد.»

جان برجر با اشاره به یکی دیگر از کارهای هنری مور می‌نویسد: «مجسمه‌یی که برای بنای یونسکو در پاریس ساخته، یک فیگور خوابیده و به احتمال زیاد یک زن است. فرم‌های بدن در گوشه‌ها گرد شده‌اند، حفره‌هایی در آن تعبیه شده و تمامی فیگور شکلی تحریف‌شده دارد. اگر به سبب قرار گرفتن سری بر یک گردن نبود، به‌دشواری می‌شد حدس زد که فیگورِ انسان است. با این سرنخ شاید بتوان فیگور را قرائت کرد اما به‌عنوان چه چیز؟ اطراف مجسمه قدم می‌زنید، پنج فرم حجیم در پیوند با زمین رابطهٔ خود با یکدیگر را تغییر می‌دهند و به همان آسانی و سادگی این کار را می‌کنند که پنج پرنده در آسمان. در این تصور به استادی مور پی می‌برید اما استادی برای چه هدفی؟... تحریف‌هایی که در این اثر پدید آمده حسی نیست و نگرش هنرمند را نسبت به مضمونی که انتخاب کرده، و قرار است که یک زن باشد، بازتاب نمی‌دهد. از نظر ساختار هم تحلیل‌گرانه نیست و به‌هیچ چیزی در پیوند با حرکت بدن و رشد و یا حتی کنترل آن اشاره نمی‌کند. به بیان دیگر ما را چه از طریق احساس و چه از نظر دانش دینامیک، به فراسوی ظاهر ایستا و بی‌تحرک خود نمی‌برد.»

تی‌جی کلارک هم بیشتر یک نویسنده و تاریخ نگار بود تا منتقد هنری اما آن‌چه نوشت، بخشی از نقد هنری و نویسندگی هنری دههٔ ۱۹۷۰ را دگرگون کرد. نوشته‌های کلارک در پیوند با یک سنت بزرگ روشنفکری است که ریشه در سنت تاریخ نگاری هنر دارد و سرنمون آن اروین پانوفسکی است. آن‌چه کلارک پیشنهاد کرد سرآغاز و راهنمای نگارش تاریخ‌جدید هنر شمرده می‌شود و نویسندگانی همچون بالدوین، هریسون، رامزدن و آلپرز را به‌نگارش تاریخ جدید هنر واداشته است.[۲]

از دیدگاه کلارک، هنر و سیاست و اجتماع در پیوندی تنگاتنگ به‌هم ربط دارند و در بسیاری موارد درهم تنیده‌اند. کلارک در کتاب، مشهور خود، «بورژوای مطلق» که دربارهٔ انقلاب فرانسه است می‌نویسد: «من نمی‌خواهم اول تاریخ را بنویسم و بعد تاریخ هنر را چراکه این روش بسیار سئوال‌برانگیز است. تاریخ واقعی جمهوری در متن کتاب یافت می‌شود و در واکنش دلاکروا یا شارل بودلر نسبت به رویدادهای ۱۸۴۸-۵۱ به‌چشم می‌آید... از همان آغاز، انقلاب ۱۸۴۸ شکلی مبهم داشت، هم از بالا بود و هم از پایین و دو گروهی که در آن شرکت داشتند به‌خوبی از هم متمایز بودند... اما آن‌چه در ۱۸۴۸ اذهان مردم را به خود مشغول می‌داشت، آن‌بود که آیا مردمی که در فوریه انقلاب کردند وحشی بودند یا قهرمان؟ آیا آنان که سنگرهای خیابانی را می‌ساختند کارگرانی بودند که دستور اربابان خود را اجرا می‌کردند و ناگزیر از شرکت کردن در جنگ اربابها بودند یا وحشی‌هایی بودند که به شهرها هجوم آورده بودند؟ هیچ کس تا ماه

ژوئن به این پرسش‌ها پاسخ نداد. ماه مارس، دوران خلسه و توهم‌های شاعرانه بود، یک کمدی آرمان‌های متعالی، امیدهای بی‌حد و حصر به آینده و برادری و برابری و اتحاد و نوعی لفاظی که مذهب و سیاست را به‌هم پیوند می‌داد و ایمان به علم و صنعت فضا را پُر کرده بود...»

تی‌جی کلارک با اشاره به هنر دومیه می‌نویسد: «دومیه یکی از نیروهای انکارناپذیری بود که شارل بودلر را به «شاعر شهرها» مبدل کرد... اصول اعتقادی دومیه، شاید هم تمام هنر دومیه، بر یک اصل ساده استوار بود. او فرزند یک شیشه‌گر از اهالی مارسی بود که چیزهایی هم به سبک و سیاق کلاسیک می‌نوشت. یکی دو کتاب هم چاپ کرده بود و در جست‌وجوی زندگی بهتر به پاریس کوچ کرد اما آن را نیافت. در ۱۸۳۰ بیکار بود و بار معاش خانواده بر دوش دومیه افتاد. زندگی پدر دومیه نمونهٔ زندگی طبقهٔ صنعت‌گر و پیشه‌ور بود.» کلارک با اشاره به نمادهایی که در آثار دومیه و در پیوند با عدالت و خنجر و زنجیر و معصومیت آمده است می‌نویسد: «تمثیل دومیه چندان هم سنگین و غیرعادی نبود... نماد جابه‌جایی مردم در فرایند انقلاب و جنگ بود و این مساله‌یی است که در تمام آثار دومیه به‌چشم می‌آید. اما این نمادها تا چه اندازه قطعیت دارند؟ آیا معنایی را پنهان می‌کنند و یا زمان از رنگ و رمق آن‌ها کاسته است؟ آیا همیشه انتزاعی بوده‌اند و در توصیف جهانی کارآیی داشته‌اند که هم می‌توانسته پاریس باشد و هم نباشد؟ هم در قرن نوزدهم اتفاق افتاده باشد و هم نیفتاده باشد؟ ایماژهای آن چگونه نقاشی شده و شکل گرفته‌اند؟...»

دیوید سیلوستر از منتقدان مشهور بعد از ۱۹۶۰ است. صراحت و شوری که در نقدهای سیلوستر دیده می‌شود، آن‌ها را از نوشته‌های خشک و بی‌روح و آکادمیک جدا می‌کند. سیلوستر معتقد است که آن‌چه اسباب بزرگی یک نقاش را فراهم می‌آورد، شهامت، اصالت و توان جذب و گوارش چیزهایی است که او را وسوسه می‌کنند و البته برتمام این‌ها می‌باید به‌دست آوردن اختیارات هنری را هم افزود. سیلوستر می‌کوشد که خودش هم در مقام یک منتقد، آن‌چه می‌نویسد به این نکات توجه داشته باشد. سیلوستر در نقدی که در ۱۹۸۹ با عنوان «پیکاسو و دوشان» نوشت آورده است که: «پیکاسو امیدوار بود که روزی کسی مجسمهٔ «سرگاو»ی را که با استفاده از زین و فرمان دوچرخه ساخته بود پیدا کند و دوباره از آن به‌عنوان زین و فرمان دوچرخه استفاده کند و باز کسی دیگر زین و فرمان این دوچرخه را به شکل سرگاو درآورد و بار دیگر کسی از این زین و فرمان برای ساختن دوچرخه استفاده کند و این چرخه تا ابد ادامه یابد... در هنر پیکاسو هیچ عاملی به اندازهٔ وسوسهٔ دگردیسی اهمیت نداشت و وسوسه در همه حال کانون هنر او شمرده می‌شد.

کنت کلارک نویسنده کتاب‌های پرخواننده‌یی همچون «تمدن» و «چشم‌انداز در نقاشی» از منتقدانی است که نوشته‌هایش به‌رغم شهرت فراوان، اعتبار چندانی ندارد. کلارک سبک متأخر کورو را این طور توصیف می‌کند: «از میان طیف گستردهٔ تجربیات لطیف بصری، کورو خود را به روشنایی لرزانی که از سطح آب بازتاب می‌یافت و از میان برگ‌های لطیف درختان و جگن‌ها می‌گذشت قایل و قانع کرده بود. او بر این عناصر پای می‌فشرد چرا که شیفتهٔ آن‌ها بود و با این اصرار، سادگی شخصیت خود را آشکار می‌کرد. او فقط به فکر بازنمایی یکی از تأثیرات عوام‌پسند بود. تأثیری که هنوز مردم ساده‌اندیش آن را معیار زیبایی بصری می‌دانند.»

اگرچه در نوشته‌های تاریخ‌نگارانی همچون آرنولد هاوزر و جنسن و هلن گاردنر و جینا پیشل و ارنست گومبریش نیز رگه‌هایی از نقدهنری دیده می‌شود اما این رگه‌ها آن‌قدر نیست که بتوان آنان را در زمرهٔ منتقدان هنری به شمار آورد و بیشتر در همان جایگاه تاریخ‌نگاری قرار می‌گیرند. از آغاز سدهٔ بیستم، یکی از تلاش‌های تاریخ‌نگاران هنر آن بود که به آشفتگی‌ها سروسامان بدهند و اسناد و مدارک و تجزیه‌وتحلیل‌ها را مرتب کنند و همین که مرتب شد، پی‌درپی تاریخ هنر منتشر شد. ظاهراً کار آسان شده بود. آثار هنری باید از نظر زمانی و تاریخ پدید آمدن مرتب می‌شد و تاریخ‌نگار فقط نگاه کردن به آثار هنری از دیدگاه زمانی و تاریخی را وظیفهٔ خود می‌دانست بی‌آن‌که در

کلمنت گرین برگ

قید چند و چون آن باشد. بیشتر تاریخ‌نگاران از روی دست هم و هر یک با غرض و مرضی خاص می‌نوشتند. برای همین هم بود که سرانجام در اواخر قرن تمامی تاریخ سنتی هنر بی‌اعتبار خوانده شد و پژوهشگران و هنرپژوهان به تاریخ جدید هنر و مطالعهٔ نقدهنری روی آوردند.[۳]

امروز آرتور سی‌دانتو، مقام خود را به عنوان یکی از رادیکال‌ترین نویسندگان هنری امریکا تثبیت کرده است. رادیکال از آن جهت که رها از مد و مدبازی، به هنر عشق می‌ورزد و با نثری صریح و روشن می‌نویسد . به همین اعتبار، نقدهای او از گیراترین و با اهمیت‌ترین نقدهای امروز شناخته شده است. دانتو دانش گستردهٔ خود دربارهٔ هنر را با فلسفهٔ مدرن می‌آمیزد و به شکل نقدهنری درمی‌آورد. اگرچه نوشته‌هایش درپاره‌یی موارد لحنی لطیف و شاعرانه پیدامی کند اما در همه حال به مسائل فرهنگ معاصر خود می‌پردازد. دانتو با اشاره به «داس و چکش»ی که اندی وارهول در ۱۹۷۷ به‌نمایش گذاشت می‌نویسد: «این نمایشگاه رنگی سیاسی داشت اما سگ‌های کینه‌توز سیاسی پارس نکردند. در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ چنین نمایشگاهی می‌توانست به حملهٔ پلیس و نیروهای انتظامی بینجامد و پرسش‌های بی‌شماری را در پیوند با مسائل آزادی هنرمندان مطرح کند... انگ کمونیسم در دورانی از تاریخ امریکا برانگیزنده بود و به بی‌اعتدالی و گستاخی ناموجه تعبیر می‌شد. اما زمان برپایی نمایشگاه اندی وارهول، واژهٔ کمونیسم در جوامع امریکایی زهر خود را از دست داده بود و اصلاً معلوم نبود که وارهول در پی چه هدفی از این نشانهٔ آشنا بهره گرفته است. ویکتور بوکریس، نویسندهٔ زندگینامهٔ اندی وارهول روایت می‌کند که: «وارهول گرافیتی نمادهای چپ را در رم دیده بود و از ظاهر آن‌ها خوشش می‌آمد. اما این کافی نیست و

می‌یابد. دلایل دیگری هم داشته باشد. حتی قضیه از انگیزه‌های مسیری‌نایذیر وارهول برای پول هم فراتر می‌رود. هنگامی که وارهول در ۱۹۷۵ سلسله پرتره‌های سیاهان و اسپانیایی‌ها و پرتقالی‌ها را در فرارا به نمایش گذاشت، و از سوی آنان نقاش سیاسی انگاشته شد و گفتند که دشمن‌خویی نژادپرستی نهفته در جوهرهٔ امپریالیسم آمریکا را به‌نمایش گذاشته، برای نوجوان بی‌نوای سیاه و اسپانیایی چاره‌یی نماند به‌جز آن‌که تغییر شکل دهد و جامهٔ مبدل بپوشد... یکی از ویژگی‌های وارهول آن بود که هرگز کارهایش را تعبیر و تفسیر نمی‌کرد و دیگران هم رغبتی به این کار نشان نمی‌دادند.»

روبرت روزنبلوم، استاد هنرهای زیبا در دانشگاه نیویورک، استاد هنر دانشگاه آکسفورد و نویسندهٔ کتاب «نقاشی مدرن و سنت رمانتیک شمال» یکی از روشنفکرترین نویسندگان و منتقدان هنری است و به سبب اصالت نوشته‌هایش از شهرت جهانی برخوردار است. روزنبلوم با آن که خودش نویسندهٔ کتابی دربارهٔ رمانتیسم است می‌گوید: «من واقعاً فکر می‌کنم که امروز به کاربردن اصطلاح رمانتی‌سیسم ناممکن شده است. استفاده از این عبارت، حتی در پیوند با مواردی که از نظر تاریخی مربوط به نظر می‌آید نیز، یعنی اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، با دشواری بسیار روبه‌رو است. من خودم دائم دربارهٔ آن صحبت کرده‌ام اما باید اعتراف کنم که خودم هم از معنای حرف‌هایم سردرنمی‌آورم. فقط احساس می‌کنم که می‌دانم منظورم چیست اما نمی‌توانم بیانش کنم. حالا اگر این مفهوم را به زمان حال تعمیم دهیم، بی‌تردید روی یک سطح بغرنج نازکتر قرار می‌گیریم... یکی از ویژگی‌های هنر امروز آن است که هیچ گرایش مسلط و همه‌گیری وجود ندارد با این همه، برخی از هنرمندان توجه مرا به خود جلب می‌کنند. من به هنری که بازتولید هنرهای دیگر باشد علاقه دارم و این که چگونه یک هنرمند می‌تواند هنگام دوباره‌سازی هنری که سال‌ها وجود داشته، تمامی شخصیت فردی خود را بازتاب دهد برایم گیرایی دارد. این بخشی از بازتاب کلی زندگی در جهانی آکنده از بازسازی‌های بی‌پایان است.» روزنبلوم دربارهٔ نقاشی‌های روتکو می‌نویسد: «در دو دههٔ پایانی عمر خود به شیوه و بیانی که در پی آن بود رسید. ایماژهایی می‌آفرید که مانند ایماژهای نیومن، تماشاگر را در لبه‌های یک تهی لرزان و لغزان که هر شکلی از آن حذف شده بود نگه می‌داشت. در چشم‌اندازش به جای هر چیز نشانه‌های استعاری اما ناپیدای یک طبیعت بنیادین دیده می‌شد.»

پیتر فولر یکی از منتقدان سرشناس انگلیسی است که در زندگی خود نه‌تنها نقش یک منتقد هنری را ایفا کرد بلکه در مواقع ضروری به پیروی از استادش جان برجر، مسئولیت‌های یک مصلح اجتماعی و فرهنگی را هم به‌عهده گرفت. پیتر فولر هم مانند جان برجر، یکی از نویسندگانی است که نوشته‌هایش بر نگرش بسیاری از هنرمندان و منتقدان اروپا انگشت تأثیر گذشته است. این تأثیرگذاری حتی بعد از درگذشت نابه‌هنگام او در آوریل ۱۹۹۰ همچنان ادامه یافته است و بسیاری از نقاشان جهان خود را مدیون نقدهای هنری او می‌دانند. فولر معتقد بود که نقد ارزنده در واقع ثبت لحظه‌های روح یک انسان است و از آن‌جا که نه‌تنها با رویدادها بلکه با اندیشه‌های انسانی سروکار دارد، متصدنانه‌ترین شکل یک زندگینامهٔ فردی است.

در نقدی که فولر بر آثار لوشن فروید نوشته آمده است که: «ارزش‌گذاری‌ها و ارزش‌یابی نسل‌های آینده دربارهٔ آثار فروید، به هر شکل که باشد، هرگز در پیوند با زمانه‌یی به‌جز روزگار ما نخواهد بود همان‌گونه که آثار فرانس هالس بدون تردید متعلق به قرن هفدهم هلند است... بسیاری از منتقدان به دام این وسوسه کشانده شده‌اند که بر پاره‌یی نقص‌ها، سرهای کوچک و شکم‌های چروک خورده و رگ‌های ورم کردهٔ زیر پوست که مانند جویباری از جوهر جریان دارد انگشت بگذارند اما هنوز می‌بینیم که فروید، مانند قهرمان سارتر، بر این باور است که تنوع چیزها و فردیت آن‌ها فقط در ظاهر است.»

ورنر اسپایز از منتقدان مدرنی است که با نگاهی معطوف به آثار هنرمندان قرن بیستم می‌نویسد و در شکل بخشیدن به شیوه‌یی از نقد هنری امروز نقش داشته است. اسپایز از تأثیرگذاری سیبرنتیک بر آثار ویکتور وازارلی گرفته تا فرم و محتوای کارتن‌های مجلات و روزنامه‌ها را به عنوان اثر هنری به بحث کشانده است. اسپایز بااشاره به کارهای یوزف بویز می‌نویسد: «بویز اکنون به شکل یک صادرات رسمی درآمده است اما این پرسش مطرح است که آیا می‌تواند فرزند سیاست فرهنگی آلمان به‌شمار آید؟... آیا بویز یک دوران دگردیسی را از سر گذرانده و اکنون خود را به شکل یک شخصیت مورد احترام یا نمایندهٔ چهاربعدی آثار فرهنگی جایگزین درآورده است؟ افتتاح نمایشگاه بویز دست‌کم این واقعیت را نشان داد که او تا چه‌اندازه آلمانی است. گروهی از طرفداران او از مدیران فرهنگی گرفته تا هنرمندان عادی، با لباس رسمی به موزهٔ کوگنهایم سرازیر شدند. بنگاه‌های مسافرتی با ارائه نرخ‌های گروهی، امکانات سفر شمار بیشتری از هنردوستان به جهانی غیرعادی را فراهم آوردند، حتی تعارف یک گیلاس آبجوی آلمانی در مرکز شهر منهتن هم در برنامه گنجانده شده بود و اغلب مردمی که شهر را پر کرده بودند از هم می‌پرسیدند شما هم برای دیدن نمایشگاه آمده‌اید؟... بدین سان مردی که همه می‌گویند تمام مفاهیم جاری هنر را به‌یک سو گذاشته و در ظاهر کاری به سنت هنری ما ندارد، مانند هر هنرمند دیگر در موزهٔ ما بیتوته کرده است.»

میکاییل باکساندال استاد تاریخ سنت‌های کلاسیک در انستیتو واربورگ لندن و یکی از نویسندگان سرشناس هنری است. کتاب‌هایی که در زمینه نقاشی در ایتالیای قرن پانزدهم (۱۹۷۲) و جوتو (۱۹۷۱) و مجسمه‌های سنگ‌آهکی رنسانس آلمان (۱۹۸۰) نوشته هر یک در شکل بخشیدن به دانش تجسمی و نقدهنری معاصر نقشی ارزنده ایفا کرده است. باکساندال معتقد است که ما تابلوی نقاشی را شرح و بیان نمی‌کنیم، فقط نقطه‌نظرهایی دربارهٔ آن ابراز می‌کنیم. به بیان دیگر، آثار هنری را آن‌گونه و تا آن‌جا که به زبان ادبی ترجمه شدنی هستند توصیف می‌کنیم... اگر بخواهیم اثری را به مفهوم تفصیلی و دلایل تاریخی پدیدآمدن آن توصیف کنیم، دیگر خود اثر نیست که دربارهٔ آن بحث می‌کنیم بلکه تصویری است که پاره‌یی شرایط تفسیرکننده بر آن تحمیل شده است. طبیعت زبان و مفهوم‌گرایی آن سبب می‌شود که شرح و تفسیر، دیگر نوعی بازنمایی شفاهی تصویر یا حتی شرح و بیان دیدن تصویر نباشد و فقط شکل این را به خود بگیرد که دیگران فکر کنند تصویر دیده شده است. در این صورت فقط به رابطهٔ میان تصویر و مفهوم اشاره می‌کنیم. مسألهٔ دیگر آن است که بسیاری از عبارات و واژگانی که در شرح و تفسیر به‌کار گرفته می‌شوند شکلی غیرمستقیم دارند. این عبارات، بی‌اعتنا به حضور فیزیکی تصویر، فقط دربارهٔ تأثیری که بر تماشاگر می‌گذارد بحث می‌کنند... همین واقعیت کلی زبان است که در نقد هنری هم به گونه‌یی انکارناشدنی به‌چشم می‌آید و شکل نوعی بهره‌جویی استادانه از زبان را به خود می‌گیرد.

ویکتور بورجین از منتقدانی است که از آمیزهٔ هنرهای تجسمی و فلسفه و روان‌شناسی، به زبانی خاص در نقدهنری دست یافته است. بورجین می‌نویسد: «پانزده سال پیش، لورا مالوی مقالهٔ خود دربارهٔ «لذت بصری و سینمای روایی» را براساس نوشته‌های فروید در باب «بت‌گرایی» و «بت‌پرستی» استوار کرد. مقالهٔ مالوی به شکلی آشکار بر تمامی عرصهٔ «تئوری ایماژ» تأثیر گذاشت و هنوز هم بی‌آن‌که تغییری کرده و تحولی یافته باشد تأثیرات آن مشاهده می‌شود. از این رو می‌توان گفت که خود مقالهٔ مالوی هم‌اکنون بت شده است... مالوی شالوده‌های یک نظریهٔ روان‌کاوانه را بر پاره‌یی ایماژهای معین بنا نهاد و با آن‌که برخی از پیروان او دیدگاه خود را از روان‌شناسی برگرفته و به جامعه‌شناسی دوخته‌اند، هنوز اساس و بنیان آن تغییر نکرده است. امروز معلوم شده است که نشانه‌شناسی آغازین که معنای نهفتهٔ ایماژ نامیده می‌شد و از آن انتظار می‌رفت که معنای خود را در یک نگاه آشکار کند، برآمده از بطن فرهنگی گسترده‌تر در فراسوی ایماژهاست. افزون بر این، امروز فرم‌های ریتوریک که در آن‌ها دلالت‌گرهای معانی نهفته به شکلی خاص منظم شده‌اند، به ایمازی منعکس در آینه شباهت یافته‌اند، نوعی شمایل‌نگاری روبه‌رو به‌شمار می‌آیند.

و در نهایت بیان نوعی ایماژ ذهنی بی‌حدومرز شمرده می‌شوند.»

امروز بسیاری از منتقدان، مانند رابرت هیوز و رشید آرایین در کشورهایی دور از سرزمین و زادگاه خود زندگی می‌کنند و برخی دیگر مانند برنارد اسمیت کشور خود را ترک نکرده‌اند اما آن‌چه در نوشته‌های آن‌ها به‌چشم می‌آید همسانی اندیشه‌ها و رهایی از تعصب‌های بومی و اقلیمی است. برنارد اسمیت، هم تاریخ‌نگار است و هم یکی از منتقدان خوش‌فکر استرالیا به‌شمار می‌آید. اسمیت از همان آغاز با نظریات شبه‌فاشیستی که در دوران جنگ جهانی دوم به استرالیا هم راه یافته بود به مبارزه برخاست و هنوز هم به مقاومت خود در برابر ارزش‌ها و معیارهایی که آن‌ها را سد راه پیشرفت فرهنگ و هنر استرالیا می‌داند ادامه می‌دهد. اسمیت در مروری بر آثار جان براک می‌نویسد: «براک یکی از سرشناس‌ترین نقاشان استرالیا است اما به کندی کار می‌کند و کارهایش را به‌ندرت به‌نمایش می‌گذارد... نخستین نکته‌یی که باید به آن اشاره کرد آن است که ساخت و ساز نقاشی‌هایش خوب است و بی‌آن که با خودش درگیری داشته باشد، از نظر انتزاعی و ساختاری قائم به ذات جلوه می‌کند. این ویژگی در کارهای پیشین او دیده نمی‌شد و پیداست که با تمرین و مطالعه و پشتکار به این مرتبه رسیده است. در کارهای پیشین او عناصر فرمال بسیار انعطاف‌پذیر بودند و سمت‌وسوی اهداف او به‌درستی مشخص نبود اما اکنون ساختارهایش با آن که آرام‌تر و جاافتاده‌تر از پیش به نظر می‌رسند، به خوبی می‌توانند لحنی نیشدار و گزنده داشته باشند... موقعیتی که براک از آن‌جا به زندگی نگاه می‌کند نیز تغییر کرده است و از جایگاه مطمئن یک طنزپرداز به سوی نوعی هویت فردی در حرکت است. ماتیس می‌خواست آثارش یک صندلی راحت برای کاسبکارها باشد اما نقاشی براک هنری معاصر و بلوغ‌یافته است.»

رابرت هیوز هم یک استرالیایی تبار ساکن اروپا و امریکاست. کار نویسندگی هنری خود را در استرالیا آغاز کرد و کتابی هم با عنوان «هنر استرالیا» نوشت اما بعدها به همکاری با نشریات اروپایی و امریکایی پرداخت. رابرت هیوز از منتقدانی است که نوشته‌هایش از پذیرش شکل و شیوه‌یی معین تن می‌زنند و با این همه خود را از حد و حدود یک ژورنالیست، یا به‌قول خودش «یک بچه منتقد استرالیایی»، به‌قدوقوارهٔ یک منتقد معتبر برکشانده است. هیوز در نقدی بر مجسمه‌های کریستوفر ویلمارث می‌نویسد: «هفته ماه پیش، وقتی کریستوفر ویلمارث در چهل و چهارسالگی خودکشی کرد، هیچ روزنامه‌یی این خبر را با تیتر درشت چاپ نکرد. ویلمارث یک ستارهٔ بی‌نظیر در عالم هنر نبود و به همین جهت درگذشت، او رها از آن هیاهوی زشتی بود که معمولاً پیرامون کسانی همچون اندی وارهول به‌راه می‌اندازند. مکانیزم جنون‌آمیز جهان هنر او را یکسره نادیده گرفت و آثارش به حال خود رها شد تا در گذر زمان سرنوشت خود را پیدا کند، و امروز پیدا کرده است. کارهایش در موزهٔ هنر مدرن به‌نمایش گذاشته شده و همین تعداد اندک نشان می‌دهد که ویلمارث بهترین مجسمه‌ساز نسل خود بوده است.»

هنرمندان مشهور «بد» می‌آیند و می‌روند اما درجات دانش و باسوادی تجسمی چیزی نیست که محوشدنی باشد. اصالت آثار ویلمارث منحصربه‌فرد بود و ریشه در مطالعهٔ آثار گذشتگان داشت. او فرزند موزه بود. ذهنی جست‌وجوگر داشت و از میان جنبش‌های مدرنیستی آن‌چه او را بیشتر به سوی خود کشاند، سمبولیزم بود. نمادگرایی ویلمارث در دههٔ ۱۹۸۰ به اوج خود رسید. از دیدگاه سمبولیست‌ها، هنر امری برانگیختنی بود، نه توصیف کردنی. بیشتر، مالارمه به «اشیای انکارشده» اشاره کرده و از واقعیت نامحسوس نامعین سخن به میان آورده بود و ویلمارث می‌خواست آن روح خیالی و واهی پیرامون اشیای انکار شده را با مصالح سنگین صنعتی، مانند فولاد و شیشه بازآفرینی کند. ویلمارث یک کالیفرنیایی بود که بیشتر عمر خود را در نیویورک گذرانده بود و یکی از سرمشق‌های او جان رویلینگ، طراح و مهندس پل بروکلین بود.»

نستور گارسیا کانسلینی یکی از منتقدان بانفوذ امریکای لاتین و استاد دانشگاه

جان برجر

متروپولیتن مکزیک است. کتاب‌هایی که کانسلینی دربارهٔ «فرهنگ عوام مکزیک» و «فرهنگ دورگه» نوشته از شهرت بسیار برخوردار است و او را به عنوان یک منتقد روشنفکر شناسانده است. کانسلینی در پاسخ به این پرسش که چگونه می‌باید دگرگونی‌های پدیدآمده در اندیشه‌های تجسمی معاصر را تعبیر و تفسیر کرد معتقد است که: «یکی از بزرگترین دشواری‌ها در پیوند با این واقعیت است که تعبیروتفسیر مستقل از گرایش به یک مثال‌واره معین است. ما امروز به تأثیر از گرایش‌های گوناگون، دیگر شکل خردگرایی و اندیشهٔ بصری خود را آن‌گونه که در دوران رنسانس یا در مرحلهٔ گذر از کلاسی‌سیسم به رمانتی‌سیسم و یا حتی آن‌گونه که در میان آوانگاردهای آغاز قرن بیستم رواج داشت تغییر نمی‌دهیم. امروز نوعی برنامه‌ریزی تازه از میان فرایندهای چندوجهی و همزمان سربرآورده است. هنر هم ظاهراً به‌جای دگرگون شدن، گرفتار دودلی و نوسان شده است. یک از این بی‌ثباتی‌ها که فکر می‌کنم حیاتی هم باشد، در مسالهٔ هویت هنر و هنرمند رخ داده است. نوسان میان اندیشه‌های بصری ملی و قومی و شکل‌های فرافرهنگی هنر و ارتباطات، یکی از نشانه‌های این بی‌ثباتی است. برای یافتن اصل و اساسی که بتوانیم اندیشه‌های خود را در تجزیه‌وتحلیل این مسایل بر آن استوار کنیم باید از خود بپرسیم که امروز، در گفت‌وگوی ناساز میان «بنیان‌گرایی» و «جهانی سازی»، چه‌نوع اندیشهٔ بصری می‌تواند با اهمیت جلوه کند و کارآیی داشته باشد؟

یکی از جاذبه‌های مطالعهٔ نقدهنری کشورهای دیگر، آشنایی یافتن با فرهنگ و اندیشه‌های تجسمی آن‌هاست. به‌عنوان نمونه در یکی از مقالات کایوزو اوکاکورا می‌خوانیم که: «از دیدگاه معماران اروپایی که با سنت بناهای سنگی و آجری خو گرفته‌اند، شیوهٔ معماری ژاپنی و خانه‌های ساخته از چوب و نی اصلاً معماری به‌حساب نمی‌آید. ما اصلاً انتظار نداریم که خارجی‌ها زیبایی‌های آب زیرکاه و اصول ساختار و تزیین چای‌خانه‌های ما را که با معماری غربی تفاوت بسیار دارد درک کنند. یک چای‌خانه هرگز نمی‌خواهد چیزی بیش از یک کلبهٔ کوچک باشد، یک کلبهٔ پوشالی ساخته شده از نی و حصیر و پوشال. چای‌خانهٔ ژاپنی نه‌تنها با بناهای غربی تفاوت دارد، بلکه در تضاد با معماری کلاسیک خود ژاپن هم هست. سادگی، خلوص و ناب‌گرایی که در چای‌خانهٔ ژاپنی دیده می‌شود، ثمرهٔ رقابت میان صومعه‌های طریقت ذن است. صومعهٔ طریقت ذن با عبادت‌گاه‌های فرقه‌های دیگر بودایی که فقط برای اسکان راهبان است تفاوت دارد. نمازخانهٔ آن زیارتگاه یا محل عبادت نیست بلکه یک

دانشکده است و دانشجویان برای بحث و تمرین مدیتیشن در آن گرد می‌آیند... تمام گردانندگان و اداره‌کنندگان می‌خواهند روح این طریقت را در واقعیت‌های زندگی بدمند. از این رو اندازهٔ اتاق، همانند دیگر ابزار و لوازم چای‌خوری، بازگوکنندهٔ بیانیه‌های طریقت ذن است. راهی که به چای‌خانه ختم می‌شود نماد نخستین مرحلهٔ مدیتیشن و راهی به سوی روشنگری درون است. راهی است که به گسستن از جهان بیرون و یافتن آمادگی برای لذت بردن از زیبایی چای‌خانه ختم می‌شود. هر کس که این باریکه راه درون باغ را بپیماید، هرگز از یاد نخواهد برد که روح او نیز در فلق همیشه‌بهار، برفراز ناهمواری‌های سنگفرش و پله‌های سنگی پوشیده از برگ‌های سوزنی کاج و در فراسوی اندیشه‌ها و دلنگرانی‌های روزمره پرواز کرده است. مهمانان در سکوت و آرامش به معبد چای‌خانه نزدیک می‌شوند و اگر سامورایی باشند، شمشیر خود را روی پیشخوان می‌گذارند چرا که چای‌خانه همیشه جایگاه صلح و آرامش بوده است. بعد خم می‌شوند و از یک در کوچک و کوتاه که ارتفاع آن از یک متر تجاوز نمی‌کند، به درون چای‌خانه می‌خزند. تمام مهمانان، در هر مقام و مرتبه‌یی که باشند، باید این رسم را رعایت کنند و این کار را نماد فروتنی می‌دانند...»

یون اوکیرو تانیزاکی هم از نویسندگانی است که با نگاهی آمیخته با نوستالژی به سنت‌های هنری ژاپن و مسائل فرهنگی سرزمین خود می‌پردازد. در یکی از مقالات او آمده است که: «من به تازگی در رساله‌یی نوشتن با قلم‌مو را با نوشتن با خودنویس مقایسه کرده‌ام. بی‌تردید اگر خودنویس را چینی‌ها یا ژاپنی‌های عهد باستان اختراع کرده بودند، نوک آن را منگوله‌یی می‌ساختند و به‌شکل قلم‌موهایی درمی‌آوردند که با آن می‌نویسیم. بی‌تردید جوهر آن هم این‌قدر آبی نبود و چه‌بسا که سیاه بود، چیزی مانند مرکب چین که از دستهٔ قلم به موهای قلم‌مو نشت کند. از آن‌جا که نوشتن با این ابزار روی کاغذ غربی دشوار است، پابه‌پای آن تولید انبوه کاغذهایی که از کیفیتی همسان کاغذ ژاپنی برخوردار باشد نیز رواج می‌یافت. آن وقت قلم و جوهر خارجی این قدر خواستار پیدا نمی‌کرد و فرایند نوشتن این قدر پرسروصدا نمی‌شد. بی‌تردید مردم عشق ورزیدن به روش‌های کهن را از یاد نمی‌بردند، بالاتر از همه، ادبیات و اندیشهٔ ما از غرب تقلید نمی‌کرد و در نتیجه قلمروهای تازه‌یی که مال خودمان بود گسترش می‌یافت. وقتی فکرش را می‌کنم، می‌بینم که یک ابزار ساده و کوچک نوشتن، تأثیری گسترده و بی‌کران بر فرهنگ ما داشته است. اما در نهایت من هم مانند دیگران، می‌دانم که این‌ها چیزی به جز رؤیابافی‌های میان تهی یک نویسنده نیست.

می‌گویند کاغذ را چینی‌ها اختراع کرده‌اند. کاغذ غربی از نظر ما فقط برای نوشتن است اما سطح و بافت کاغذ چینی و ژاپنی به ما احساسی از آرامش و گرمی و آسایش می‌دهد. حتی سفیدی آن با سفیدی کاغذ غربی تفاوت دارد. کاغذ غربی نور را منعکس می‌کند اما کاغذ ما نور را به خود جذب می‌کند و مانند سطح نخستین برف زمستانی، آن را به آرامی دربرمی‌گیرد. وقتی که آن را تا یا مچاله می‌کنیم، صدا نمی‌کند و مانند برگ درخت، نرم و آرام است. ما اصولاً به آن‌چه زرق و برق داشته باشد علاقه‌یی نداریم. غربی‌ها کارد و چنگال و قاشق غذاخوری نقره‌یی و فلزی را صیقل می‌دهند و برق می‌اندازند، ما هرگز این کار را نمی‌کنیم. ما هم گاهی اوقات از فنجان نقره‌یی برای نوشیدن چای یا ساکی استفاده می‌کنیم اما ترجیح می‌دهیم که آن را صیقل ندهیم و در واقع زمانی از آن لذت می‌بریم که برق آن از میان برود و کدر بشود. نمی‌خواهیم آن کدری و تیرگی را که آن‌قدر انتظارش را کشیده‌ایم و گذر زمان پدید آورده است از میان ببریم... زیبایی یک اتاق ژاپنی هم در ارتباط با درجات سایه و روشنایی است، سایه‌های سنگین در برابر سایه‌های روشن، همین و بس. سادگی اتاق‌های ژاپنی غربی‌ها را به حیرت می‌اندازد اما عکس‌العمل آن‌ها قابل درک است چرا که از رمزوراز سایه‌ها آگاهی ندارند.»

در چند دههٔ پیش، قلمرو نقد هنری با حضور زنان هنرمند و منتقد نیز رنگ و بو و توانی تازه یافت. بسیاری از زنان منتقد از جمله لیندا نوکلین، ویتنی چادویک و گریزلدا پولاک، با نوشته‌های خود اوراقی تازه به دفتر نقدهنری افزودند. بی‌تردید می‌توان گفت که پیشتاز این زنان در نیمهٔ دوم قرن بیستم هلن لسور بود. لسور آثار هنرمندانی همچون سزان، جاکومتی، فرانسیس بیکن و ماسون را در متن و بستر سنت نقاشی اروپا به نقد کشیده است. لسور در مروری بر آثار فرانک اوئرباخ ضمن اشاره به مواد و مصالح مورد استفادهٔ هنرمند می‌نویسد: «تأکید هنرمدرن بر مواد و مصالح کار به احتمال بسیار برآمده از شرایط سخت و ناگواری است که هنرمند امروز در آن زندگی می‌کند. او موجودی ناخواسته است، پایگاه اجتماعی خود به‌عنوان یک استادکار چربدست هنری شناخته را از دست داده است و حتی در تأمین معاش روزانهٔ خود با دشواری روبه‌رو است. افزون بر این، نه‌تنها در ارزش آثار خود بلکه در ارزش واقعیت خود هم با تردید نگاه می‌کند.»

لیندا نوکلین یکی از نویسندگان زن و از هنرشناسانی است که مطالعات و تحقیقات او در تاریخ فمینیستی هنر تأثیری ژرف بر ادبیات فمینیستی و نقدهنری داشته است. لیندا نوکلین، استاد هنر مدرن دانشگاه نیویورک است، فعالیت خود را از ۱۹۷۰ و در تب‌وتاب جنبش آزادی زنان آغاز کرد و از آن زمان یکی از نظریه‌پردازان و ایدئولوژیست‌های تاریخ فمینیستی هنر بوده است. نوکلین در یکی از مقالات درخشان خود این مسأله را مورد بررسی قرار می‌دهد که چرا در تاریخ هنر، هیچ زن هنرمند بزرگی حضور ندارد. او مسأله را در این می‌داند که «در عرصهٔ هنر، همیشه به‌طور ناخودآگاه دیدگاه مرد سفیدپوست ملاک و معیار دیدگاه کلی تاریخ‌نگاران بوده است.» نوکلین معتقد است که «عدم حضور زن در تاریخ هنر فقط یک دهم کوه‌یخی تعبیروتفسیرهای غلطی است که نه‌دهم آن زیر آب نهفته است و به طبیعت هنر، شرایط زمان و مکان طبیعت انسان و توانایی‌های او و نقش قوانین اجتماعی ربط پیدا می‌کند. یکی از ویژگی‌های لیندا نوکلین آن است که مفهومی گسترده را در جمله‌یی کوتاه بیان می‌کند مثلاً دربارهٔ هنر پیسارو می‌نویسد: «کار حرفه‌یی پیسارو، تمامی کشفیات بصری قرن نوزدهم، از کوربه تا نو ـ امپرسیونیسم و در اواخر، پیدایش کوبیسم را دربرمی‌گیرد.»

ویتنی چادویک، استاد MIT و دانشگاه برکلی در کالیفرنیا، با کتاب مشهور خود، «زن، هنر و اجتماع» به جایگاه زن در تاریخ هنر غرب پرداخته و با بهره‌جویی از مطالعات بیست سالهٔ فمینیست‌ها و تاریخ‌نگاران، تصویری کامل از شرایط حاکم بر هنر زنان از قرون وسطی تا زمان حال به‌دست داده است. یکی از کوشش‌های ارزندهٔ چادویک مشخص کردن نوع زیبایی‌شناسی و ایدئولوژی است که در شکل دادن به هنر زنان نقش داشته است. چادویک با اشاره به هنر رزا بن‌هور می‌نویسد: «سرشناس‌ترین زن نقاش قرن نوزدهم و یکی از بزرگترین نقاشان تصویر حیوانات در تاریخ هنر بود. بن‌هور پس از موفقیت اثر درخشان‌اش «نمایش اسب‌ها» در سالن ۱۸۵۵ پاریس، به انگلستان سفر کرد... بن‌هور در زندگی خصوصی خود زنی رادیکال بود اما از دیدگاه هنری و سیاسی، بسیار محافظه‌کار به‌نظر می‌آید. او نقاش واقع‌گرایی بود که سبک‌های رادیکال مدرنیسم فرانسه به آسانی توانست شهرت او را از رنگ و رمق بیندازد.» چادویک یکی از نویسندگانی است که در مطرح کردن هنر زنان نقشی سرنوشت‌ساز داشته است و بسیاری از هنرمندانی را که تاریخ هنر آنان را به حاشیه رانده بود به میانهٔ عرصهٔ هنر آورده است. چادویک معتقد است که ادبیات هنرهای تجسمی امروز و متون پست‌استراکچرالیستی، نقش نویسنده یا نقاش را که همیشه به عنوان یک شخصیت آفرینشگر مطرح بوده و حتی در برخی از ادوار تاریخ به گونه‌یی الهی تصویر شده، دست‌کم گرفتند. امروز زنجیر پیوسته‌یی که پروردگار را به پسر خود پیوند می‌دهد و در سقف نگارهٔ میکلانژ در نمازخانهٔ سیستین به شکل لمس انگشت آدم از سوی خداوند نمایش داده شده، به‌معنای واقعی کاهش داده شده است. امروز در اهداف هنری تنها به‌عنوان یکی از رشته‌هایی که به موازات هم قرار گرفته‌اند نگریسته می‌شود. این رشته‌ها عبارتند از ایدئولوژی، سیاست، علوم اجتماعی، اقتصادی و مجموعهٔ این هاست که اثر هنری را، چه به‌صورت متن ادبی و یا نقاشی و مجسمه، شکل می‌دهد.

برنارد اسمیت

روزالیند کراوس، یکی دیگر از منتقدان زن، استاد هنر دانشگاه کلمبیا است و با رساله‌یی که در ۱۹۷۹ در باب «مجسمه در قلمرو گسترده» نوشت شهرت جهانی یافت. او در این مقاله به‌غیرهمگانی بودن و محدودیت‌های تاریخی مجسمه به‌عنوان یک طبقهٔ هنری اشاره کرد و بر آن بود که به همین دلیل هرگز نمی‌توان نظام و قاعده‌یی فراگیر و میثاق‌گونه برای مجسمه درنظر گرفت. کراوس برای توضیح نظریهٔ خود به‌تغییر شکل مجسمه از مجسمه‌سازی مدرنیستی که بیش‌وکم بر اساس همان اندیشه‌های سنتی دربارهٔ فضا و مضمون و نگرش و یادمان‌گونگی استوار بود به‌آن‌چه در پست‌مدرنیسم قلمرو گسترده و هنر زمینی نامیده شد پرداخت. کراوس معتقد است که در بیست سال گذشته بسیاری از چیزهای حیرت‌انگیز، از راهروهای دراز و باریک گرفته تا عکس‌ها و آینه‌های بزرگ و خط‌هایی که با ابزار گوناگون بر زمین کشیده شد، مجسمه نامیده شده‌اند. از آن‌جا که این پدیده‌ها در تعریف متعارفی که از مجسمه داریم نمی‌گنجند، ناگزیر باید تعریف مجسمه را تغییر داد و به شکلی انعطاف‌پذیر درآورد.

گریزلدا پولاک، استاد دانشگاه لیدز هم یکی از نویسندگانی است که با جدیت تمام به مسألهٔ هنر زنان و فمینیسم از دیدگاه هنرهای تجسمی پرداخته است. پولاک با مطالعهٔ آثار هنری زنان در متن و بستر تاریخ هنر، به نقشی که زنان در آفرینش فرهنگ ایفا کرده‌اند توجه داشته و با نگاهی معطوف به مدرنیته، جنسیت، و بازنمایی، مراحل شکل‌گیری فرهنگ مدرن را تجزیه و تحلیل کرده است.

نقدهنری در بیست سال اخیر شکلی کاملاً تازه پیدا کرده و در پاره‌یی موارد نمی‌توان شباهتی میان نقد امروز و آن‌چه پیشتر نقدهنری نامیده می‌شد و مردم به آن عادت کرده‌اند پیدا کرد. منتقدان جدید با بهره‌جویی از تاریخ هنر، فلسفه، روان‌شناسی، علوم اجتماعی و سیاسی، نگرش خطی به اثر هنری را کنار گذاشته و با نگاهی چندوجهی به یک وجه از وجوه چندگانهٔ اثر هنری می‌پردازند. دیوید سامرز، استاد تاریخ هنر دانشگاه ویرجینیا و نویسندهٔ کتاب‌هایی همچون «میکلانژ و زبان هنر» (۱۹۸۱)، «داوری حس» (۱۹۸۵) و «ناتورالیسم رنسانس و پیدایش زیبایی‌شناسی» (۱۹۸۷) در رساله‌یی با عنوان «فرم، متافیزیک قرن نوزدهم و مسایل توصیف تاریخی هنر» ضمن تشریح شرایط توصیفی تاریخ‌هنر، به اهمیت ترجمان اثر هنری به کلام و واژگان می‌پردازد و معتقد است که: «برخی از زبان‌ها در پیوند با آثار هنری چندان مسأله‌ساز نیستند چراکه در پاره‌یی موارد به توافق‌هایی در این زمینه دست‌یافته‌ایم و به آسانی می‌پذیریم که یک نقاشی می‌تواند یک دیوارنگاره یا تصویری در یک کتاب باشد. اما دشواری هنگامی چهرهٔ خود را نشان می‌دهد که بخواهیم به فرم یا مسایل تعبیر و تفسیر بپردازیم. در این نقطه است که تاریخ هنر و نقدهنری به‌شکلی آشکار به درون قلمروهای خود می‌خزند، اما این مسایل را نمی‌توان نادیده انگاشت چراکه وقتی دربارهٔ شکل بیان و سبک هنری بحث می‌کنیم، دیگر در سطوح فرمال صحبت نمی‌کنیم... شاید یکی از راه حل‌های این معضل آن باشد که به خاطر بیاوریم که وقتی کارل مارکس تاریخ هگل را زیرورو می‌کرد یک عامل اصلی و اساسی را دست‌نخورده نگه داشت و آن تمامیت مطلق بود.»

دیوید هاروی، استاد دانشگاه جان هاپکینز در ایالت بالتیمور امریکا، هم یک فعال سیاسی و نظریه‌پرداز مارکسیست است و هم منتقد هنر. یکی از بهترین آثارش، «شرایط پست‌مدرنیته» (۱۹۸۹)، تلاشی است برای شرح و بیان دگرگونی‌های فرهنگی اخیر. هاروی در کتاب «تجربهٔ شهری» به پیوندهای بنیادینی که میان نمایاهای پست‌مدرن و طراحی شهری وجود دارد می‌پردازد و از همین دیدگاه در آثار هنری نگاه می‌کند.

دانلد کاسپیت، یکی از معتبرترین و نواندیش‌ترین منتقدان امروز، به اعتبار نقاشی و گونه‌های آن در دوران پست‌مدرن اعتقاد دارد و آثار هنری را در یک پرسپکتیو روان‌شناختی تجزیه و تحلیل می‌کند. کاسپیت بر آن است که نقاشی هنوز به سبب وجود عوامل بالقوه و ابداعی که در پدید آمدن آن به‌کار بسته می‌شود، رسانهٔ اصلی هنرهای تجسمی است. کاسپیت (۱۹۹۶) در مروری بر آثار ولفگانگ لایب می‌نویسد: «اندیشیدن نوعی ارتباط درونی است، همان‌چیزی است که وینی‌کات آن را «ارتباط ساکت» می‌نامید، یعنی گفت‌وگوی خویشتن با آن‌چه در ژرفای آن نهفته است و رسیدن به آن سطح ناخودآگاه که هرگز نمی‌تواند شکل خودآگاه بیرون را به خود بگیرد... انسان از این راه به سطوح بنیادین می‌رسد و احساس واقعی بودن در جهانی را درمی‌یابد که هرکس می‌خواهد خود را نسبت به خویشتن غیرواقعی بینگارد. انسان برای یافتن احساس حقیقت، به ژرفایی روانی کشانده می‌شود و از طریق پیوند با دیگران، اما به‌خاطر خویشتن خویش، به‌هستی بنیادین خویشتنی می‌رسد که وجود ندارد. این‌گونه پوشش دادن خویش، برای تنازع بقای حسی در جهانی که به تنازع بقای انسان‌ها، چه از نظر جسمانی و چه از نظر عاطفی بی‌اعتناست، ضرورت دارد. هنری که لایب پدید می‌آورد، نوعی جست‌وجوگری و تلاشی برای تنازع بقای درونی در جهانی تراژیک است... لایب با صراحت تمایز و تغایر میان اندیشهٔ بازگشت چرخشی در زندگی و رفتار انسان را به نمایش می‌گذارد. او نمایشگر اندیشهٔ رشد و پیشرفتی است که برخطی مستقیم قرار دارد و ناگزیر، انجامی تراژیک خواهد داشت... جوامع غرب هیچ راه و روش معینی برای اندیشیدن ارائه نمی‌کنند، همواره خود را به‌آن بی‌اعتنا نشان می‌دهند و برای همین است که لایب به حریم درونی هنر خود پناه می‌برد.»

تامس مک‌اویلی هم از منتقدانی است که با تلفیق آن‌چه از تاریخ هنر آموخته و با نگرشی تازه و امروزی به هنرهای تجسمی، به‌نقد آثار هنری معاصر می‌پردازد. مک‌اویلی در بخشی از مقاله‌یی با عنوان «فیگور و آن‌چه بیان می‌کند»، می‌نویسد: «ایدئولوژی نقاشی انتزاعی و... و آثار کاندینسکی، موندریان، روتکو و دیگران محدود به این اندیشه بود که مسایل انسانی بیشتر معنوی است تا مادی و بر این اعتقاد بودند که برای حل این مسائل باید رها از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی، در جست‌وجوی راهی به سوی تعالی بود. اما امروز، حتی برای نقاش انتزاعی، هر کاری که بخواهد مستقل از طنز و نقیضه باشد و یا بدون تأکید ورزیدن بر یک ایدئولوژی خاص، فقط بر مواد و مصالح تکیه کند، ناممکن شده است. حتی اگر نقاش یک فعال سیاسی باشد، هنوز کارش به‌علت حضور پاره‌یی عناصر فرمالیستی، ماهیتی شکننده و آسیب‌پذیر خواهد یافت و توان ایستادگی در برابر نقدهنری امروز را که می‌خواهد به زیبایی‌شناسی سیاسی توجه داشته باشد، نخواهد داشت.

در سرایطی از این‌گونه، هنوز هنر می‌خواهد به شکل نوعی آسیمگی از واقعیت‌های زندگی جدا شود و حتی در پاره‌یی موارد شکل ضدیت با آن را به خود

«طرحی که جاکومتی از چهرهٔ دیوید سیلوستر کشیده است

بگیرد... اغلب تصور می‌شود که واژهٔ بازنمایی هم که به ظاهر «نمایش دوباره» را معنی می‌دهد، یعنی نمایش چیزی که یک بار در طبیعت حضور داشته و بار دیگر در یک تصویر نمایانده شده، در واقع به معنای جابه‌جایی خنثی و سترون اطلاعات است، حال آن‌که قضیه به این سادگی‌ها هم نیست. هر تصویر به یک چارچوب محدود است، یعنی در یک تمامیت فضایی قرار دارد، و این خود معنا را تغییر می‌دهد چراکه در این حالت تصویر، هدف و ارزشی جدا از محتوای آن پیدا می‌کند.»

ویلفرید ویکهاف هم از آمیزهٔ تاریخ هنر و نقدهنری، شکلی از نگرش امروز به هنرهای تجسمی را به‌دست داده است. ویکهاف (۲۰۰۰) در نقدی بر آثار جورج کاندو می‌نویسد: «او خط‌های کناره‌نمای یک پژواک مریی را ترکیب‌بندی می‌کند که به‌احتمال بسیار از سوی خود او یا زندگی او پدیدار نشده است. مضمون آثارش چیزی است نه بیشتر و نه کم‌تر از واکنش درونی نقاش به صدای هستی حاضر... کاندو با نوعی انتزاع فیگوراتیو که در آن محتوای فراواقعی با آن‌چه در اصطلاح واقعی نامیده می‌شود و دست‌مایهٔ نقاشی غیرواقعی را پدید می‌آورد. نقاشی می‌کند. به‌بیان دیگر، او مواد و مصالح نقاشی خود را به ساحت غیرواقعی نقاشی می‌کشاند و تا آن‌جا پیش می‌رود که در ترکیب‌بندی صوری آن مستحیل شود بی‌آن‌که توان ایستادن بر پای خود را از دست بدهد. آن‌چه را هست بگوید و آن‌چه را می‌گوید باشد. این یعنی حضور غیرواقعی واقعیت در جهانی آکنده از واقعی‌های غیرواقعی و بدین‌سان است که نقاشی غیرواقعی‌ها، نقش توهم رویارویی با جهان توهمی واقعی را بازی می‌کند. این جهان در همسویی با خط‌های ساختاری که روزبه‌روز ناخواناتر می‌شوند سامان یافته است.»

کریک اونز، سال‌هاست که خود را به عنوان یکی از منتقدان عرصهٔ روشنفکری نیویورک شناسانده است. اونز در مروری بر «اسکلهٔ مارپیچ» اثر رابرت اسمیت‌سون[۵] می‌نویسد: «نبوغ اسمیت‌سون، نبوغی تمثیلی و شامل انحلال سنت‌های زیبایی‌شناختی است که تصور می‌شود بیش‌وکم ویران شده و از میان رفته است. امروز نسبت دادن یک انگیزهٔ تمثیلی به هنر معاصر، معادل با یک سفر ماجراجویانه به قلمروهای دور و جایگاه تبعیدیان است چراکه تقریباً دویست سالی هست که تمثیل به اتهام گمراه کردن زیبایی‌شناسی و آنتی‌تز هنر محکوم به تبعید شده است. بسیاری از نویسندگان، از جمله کروچه، آن را سرزنش کردند و هزار تهمت بر آن بستند. بورخس با آن‌که خودش بی‌تردید یکی از نویسندگان تمثیل‌گرای معاصر به‌شمار می‌آید و هرگز در تمثیل به‌چشم ابزاری خسته و از پا درآمده وتهی از جاذبه‌های انتقادی نگاه نکرده است، آن را «اشتباه زیبایی‌شناختی» می‌نامد و از دیدگاه او، تمثیل در واقع ابزار نمایش فاصله میان زمان حال و گذشتهٔ از دست رفته است...»

چنان‌که دیده می‌شود، کریک اونز به بهانهٔ «اسکلهٔ مارپیچ»، به داستان‌نویسی بورخس و نقش تمثیل در هنر گذشته و حال می‌پردازد. اونز در همین مروز به تمثیل‌های تی جی کلارک و نظریات مارتین هایدگر در بحث «ریشه‌های اثر هنری» و آن‌چه «چارچوب مفهومی» می‌نامد نیز اشاره می‌کند. چنین گذرهایی در نقدهنری امروز امری عادی و اجتناب‌ناپذیر است اگرچه غوغای بسیاری از سنت‌گرایان را هم برانگیخته است؛ سنت‌گرایان و نوستیزان، این‌گونه نوشته‌ها را نامربوط توصیف می‌کنند.

یکی از ویژگی‌های نقد هنری امروز آن است که هر منتقد سبک و سیاقی خاص برای خود پیدا کرده و زمینه چنان گسترده شده است که دیگر نمی‌توان به یک مکتب و مشرب معین و فراگیر اشاره کرد. برایان سوئل، یکی از منتقدانی است که با لحنی نیشدار و طنزآلود به انتقاد از هنر معاصر می‌پردازد. به سبب تندی و نیشداری برخی از نقدهای سوئل، در ۱۹۹۴ گروهی از منتقدان و هنرمندان انگلستان با ارسال نامه‌یی از روزنامهٔ «اپونینگ استاندارد خواستند که او را به‌علت «بی‌فرهنگی و سالوسی جنسی و اجتماعی» از کار برکنار کند. سوئل در نقدی بر نمایشگاه دیوید هاکنی در گالری تیت (۱۹۸۹) نوشت: «برخی از مردم عادت دارند که به‌ناف خود نگاه کنند اما ما ناچاریم که به ناف دیوید هاکنی نگاه کنیم. این نگاه کردن از سال ۱۹۶۲ و روزهایی آغاز شد که دیوید، بچه محصل کالج سلطنتی بود و با آن پردهٔ عریض و طویل... طراحی بد، نقاشی بدتر و حماقت محض، با نگاهی اهانت‌آمیز رودرروی سنت‌های هنری ایستاد. امروز هم، با آن‌که به پنجاه و یک سالگی رسیده، نه‌چیزی ابداع کرده و نه از چیزی

سردرآورده است. تمام عناصر کارهایش دست دوم است و به تنها شگردی که دست یافته، نیرنگ‌های پیوسته به تکنولوژی فتوکپی است... در شمار اندکی از نقاشی‌هایش احساس مسئولیت نسبت به رنگ به‌عنوان جوهره و مادهٔ نقاشی دیده می‌شود و از رنگ فقط برای حمایت از طراحی خود بهره می‌گیرد. یک بار در سال ۱۹۸۵ از او پرسیدم که آیا برای رنگ به‌خودی خود اهمیتی قایل هستی یا نه و او بی‌آن‌که منظور مرا فهمیده باشد پاسخ داد: «نه، من از آن برای چیزهای دیگر استفاده می‌کنم.» برای هاکنی فقط ایماژ اهمیت دارد نه تغییرات ساعت‌به‌ساعت جادوی پراحساس نوری که در رنگ نفوذ می‌کند تا به رنگ دانه‌های درون آن زندگی ببخشد. دیوید هاکنی شیفته و افسونی پرسپکتیو خطی است. همیشه می‌خواهد از یک دیدگاه واحد دوری بگیرد و تماشاگر را هم به عنوان یک حضور متحرک در فضای تصویر دخالت دهد، اما در کل از سنت پرسپکتیو هوایی که این امکان را فراهم می‌آورد آگاهی ندارد.»

پیتر شیلدال هم از منتقدانی است که به‌سبب سبک فردی خود در نویسندگی به شهرتی نسبی دست یافته است. گه‌گاه به منظور نقد و مرور بر نمایشگاهی خاص می‌نویسد اما حاصل کار هیچ ربطی به نمایشگاه و آثار به‌نمایش درآمده ندارد و یا اگر دارد، بسیار اندک است. شیلدال در مروری بر آثار اد روث می‌نویسد: «لوس‌انجلس شهر آینده است و همیشه هم خواهد بود. از جنگ جهانی دوم به این سو، «شهر آینده» بوده است. حتی گذشتهٔ آن هم نوعی آیندهٔ کهنه و منسوخ بوده است. این‌جا زمان نامحسوس است. روز و شب با هم اتفاق می‌افتد، در نور و فضا غرق می‌شود و در یک روز هر نفر چندین بار پشت‌فرمان اتومبیل می‌نشیند. در لوس‌انجلس دونوع صدا بیش از صداهای دیگر به‌گوش می‌رسد، صدای خنده و صدای ترافیک. صدای خندهٔ لوس‌انجلسی اغراطی‌ترین خندهٔ امریکایی است و خندهٔ نیویورکی‌ها و بیشتر اروپایی‌ها را بی‌رمق می‌کند...» شیلدال پس از توصیف مفصل آن‌چه خندهٔ لوس‌انجلسی می‌نامد، به شرح صدای ترافیک می‌پردازد و بی‌آن‌که اشاره‌یی به آثار روث کرده باشد می‌نویسد: «روث هنرمندی بسیار فروتن است. بسیار خوش‌قیافه است و با ملایمت صحبت می‌کند. کم‌تر کسی است که از او بدش بیاید اما خیلی‌ها به او حسادت می‌کنند چراکه یکی از کامل کنندگان زیبایی هالیوودی است. شخصیت و هنر روث، کنایه‌یی از فرهنگ اوست و او را مانند تصور یک شخصیت تاریخی نشان می‌دهد. (مثلاً مانه را در لباس فراک تصور کنید.)... شیلدال پس از شرح ظاهر روث بار دیگر به خندهٔ لوس‌انجلسی می‌پردازد و می‌گوید: «در لوس‌انجلس، خندیدن عامل تنازع بقا است، باید لذت برد تا بتوان زندگی کرد. اجتماع آن‌قدر بدون اتکا و یادرهواست که تنها راه چاره و راه‌گریز از تنهایی، لذت بردن فردی است. در لوس‌انجلس همه می‌گویند «من می‌خندم، پس هستم.» خندهٔ لوس‌انجلسی طوری است که هر گردشگر باید آن را تمرین کند تا بیاموزد... به‌هیچ کس اجازه نمی‌دهد که از سنین نوجوانی فراتر برود و بالغ‌تر شود.»

شیلدال در یکی‌دیگر از نوشته‌های خود به نمایشگاه آثار نقاشان پاریس می‌پردازد: «نگارخانه‌های پاریس اغلب در خیابان‌های تنگ و تاریک ساحل چپ قرار دارد. بیشتر آن‌ها از چند اتاق کوچک در طبقهٔ دوم در محوطه‌های دلگیر شکل گرفته است و در مقایسه با رستوران‌ها و سینماها و حتی کتاب‌فروشی‌ها بسیار حقیرانه به‌نظر می‌آید. فرانسوی بودن یعنی خوردن و خواندن و سینما رفتن. در بیست گالری این شهر که من به آن‌ها سر زدم، بیش از بیست سی نفر تماشاگر ندیدم.» شیلدال پس از توصیف وضع نگارخانه‌ها می‌نویسد: «هر کس به هر حال ممکن است چند سیگار پشت‌سر هم بکشد. خود من هم زمانی که سیگاری بودم این کار را می‌کردم. فکر می‌کردم که با این‌کار خودم را از شر احساس گناه آسوده کرده‌ام. آن‌قدر سیگار می‌کشیدم که اتاق بوی تند سیگار می‌گرفت. در آن روزها هر کس پیشدستی می‌کرد تا سیگار دیگری را روشن کند. سیگار کشیدن و غذا چیزهایی است که در پاریس دوست می‌دارم...» شیلدال پس از این توصیف‌ها و روده‌درازی‌ها به شرح مهمانی شام و گفت‌وگوی خود با برخی از مهمانان می‌پردازد.

آن‌چه به‌عنوان نمونهٔ نقدهنری آورده شد، فقط مشتی از خروار و مسرنخی است. برای راه بردن به گستردگی و گوناگونی این عرصه، همین‌جا یادآوری این نکته هم لازم است که ریشه‌های واقعی نقدهنری را باید در نظریاتی که دربارهٔ هنر ابراز شده و در تئوری‌های نقدهنری جست‌وجو کرد نه در نوشته‌های منتقدان، در مجالی دیگر به تئوری‌های نقدهنری خواهیم پرداخت.

پانوشت‌ها:

۱. به ویژگی‌های این نظریات در سلسله مقاله‌های تبارشناسی پست‌مدرن اشاره شده است.
۲. در گلستانه شماره ۲۱، مهرماه ۷۹ به ویژگی‌های نوشته‌های تی جی کلارک اشاره کرده‌ام.
۳. در سلسله مقالات تبارشناسی پست‌مدرنیسم به بی‌اعتباری تاریخ هنر اشاره کرده و در بخش «تاریخ هنر جدید» به ویژگی‌های این شکل از تاریخ نگاری پرداخته‌ام.
۴. به پاره‌یی از نظریات دانتو به‌ویژه در پیوند با پایان تاریخ و پایان هنر در گلستانه شماره ۲۰، شهریور ۷۹ اشاره کرده‌ام.
۵. در گلستانه شماره ۱۱، آذر ۷۸ به تفصیل به این اثر پرداخته‌ام.

منابع:

- "Artists on Art", ed. Robert Goldwater, John Murray, London, 1990
- Berger, John, "Success and Failure of Picasso", Granta Books, London, 1993
- Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin Aerica", ed. Gerrardo Mosquera, The Art Council of England, 1995
- Chadwick, Whitney, "Women, Art and Society", Thames and Hudson, London, 1992
- Fuller, Peter, "Modern Painters", ed. John McDonald, Methuen, London, 1993
- Fuller, Peter, "Beyond the Crisis in Art", W.H. London, 1988
- Danto, Arthur C. "Encounters and Reflections, Art in the Historical Present", University of California Press, 1997
- Danto, Arthure, "Beyond the Brillo Box", University of California Press 1997
- Dyer, Geoff, "Ways of Telling, The Work of John Berger", Pluto Press, London, 1989
- Greenberg Clement, "The Collected Essays and Criticism", 4vol.ed. John O'Brian, University of Chicago Press, 1993
- Hopkins, David, "After Modern Art", Oxford University Press, 2000
- Hughss, Robert, "Nothing If not Critical", Harvill, London, 1990
- "Interpreting Contemporary Art", ed. Stephen Bann, Reaktion Books, London, 1991
- Kuspit, Donald, "The New Subjectivism", Da Capo Press, New York, 1998
- Leasor, Helen, "A partial Testament", The Tate Gallery, London, 1986
- McEvilley, Thomas, "The Exile's Return", Cambridge University Press, 1995
- "Modernism, Criticism, Realism", ed. Charles Harrison, Harper and Row, London, 1984
- Murray Linda, "The High Renaissance and Mannersim", Thames and Hudson, London, 1967
- "New Romantics", Art and Design, Academy Edition, London, 1988
- Nocklin, Linda, "The Pitics of vision", Thames and Hudson, 1991
- Nocklin, Linda, "Women, Art and Power", Thames and Hudson, London, 1994
- Pollock, Griselda, "Vision and Difference", Rotledge, London, 1993
- Rosenblum, Robert, "Modern Painting and the Northern Romantic Tradition", Thames and Hudson, 1983
- Schjeldahl, Peter, "Hydrogen Jukebox", ed. Malin Wilson, University of California Press, Berkely, 1993
- Sewell, Brian, "The Reviews that Caused the Rumpus", Bloomsbery, London, 1984
- Sewell, Brian, "An Alphabet of Villains", Bloomsbery, London, 1985
- Silvester, David, "About Modern Art", Pimlico, London, 1997
- Smith, Bernard, "The Critics as Advocate", Oxford University Press, Oxford, 1989
- Spies, Werner, "Focus on Art", Rizzoli, New York, 1982
- Wundrum, Manfred, "The Renaissance", The Herbert Press, London, 1972