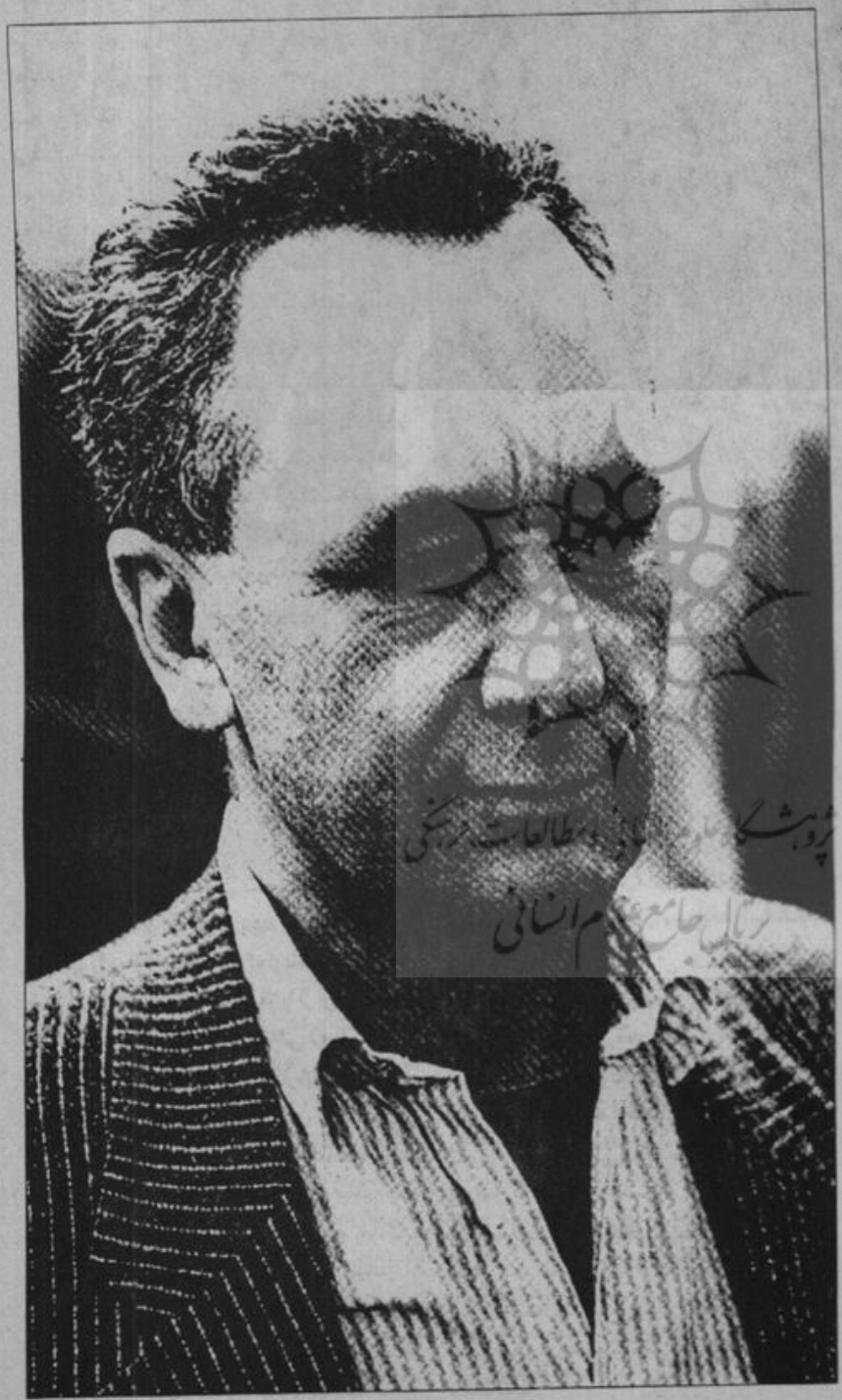
گرهارد ریختر
انتزاع شاعرانه

علی‌اصغر قره‌باغی



گرهارد ریختر در ۱۹۳۲ در آلمان شرقی به‌دنیا آمد. دوران کودکی و جوانی خود را در همان‌جا گذراند و نقاشی را هم در همان دیار و در بطن و بستر «رئالیسم اجتماعی» و سنت آکادمیکی آموخت که بر فضای فرهنگی اروپای شرقی سیطره داشت. خودش در گفت‌وگویی با بنیامین باچلو می‌گوید: «من تا پیش از ۱۹۶۱ و مهاجرت به‌آلمان غربی، نه با هنر مدرن آشنایی داشتم ونه هنرمندان مدرن را می‌شناختم. نه من‌ری را می‌شناختم و نه پیکابیا و نه مارسل دوشان را؛ فقط اسم پیکاسو و ریویرا، آن‌هم در پیوند با مباحث سیاسی، به‌گوشم خورده بود و تمام آگاهی من درباره هنرهای تجسمی به نقاشی سنتی و تا حدودی امپرسیونیسم محدود می‌شد؛ در آن روزها به هر چیزی که بعد از امپرسیونیسم پدید آمده بود انگ انحطاط و بورژوازی خورده بود.» ریختر در سال ۱۹۵۸ برای نخستین بار در نمایشگاه کاسل، آثار جکسون پولاک و فونتانا را دید. تماشای آثار گستاخانهٔ این هنرمندان، دریچه و افقی تازه در دیدگاه او باز گشود و سبب شد تا با هر مصیبتی که بود آلمان شرقی را ترک کند و مانند گئورگ بازلیتس به‌آلمان غربی برود. می‌گوید: «در آن روزها من عضو گروهی بودم که ادعاهای اخلاقی و اخلاق‌گرایی داشت و می‌خواست نقش پل رابط میان سوسیالیسم و کاپیتالیسم را ایفا کند. از این‌رو به تنها چیزی که می‌اندیشیدم و برایش ارج و اعتباری قایل بودم، مصالحه و مدارا بود. خواه ناخواه همین روحیه در کارهایم بازتاب می‌یافت و مرا نقاشی محافظه‌کار می‌شناساند.»

ریختر پس از ورود به آلمان غربی و آشنایی با نقاشان مدرن، همچنان به نقاشی پرده‌های فیگوراتیوی پرداخت که شکلی سطحی و گذرا داشتند و به هیچ‌رو نمی‌شد آن‌ها را رادیکال و انقلابی به‌شمار آورد. او از سر عادت این نقاشی‌ها را می‌کشید، اما نگاه و فکرش معطوف به نقاشانی بود که با شهامتی ستودنی سنت‌های دست‌وپاگیر گذشته را یکسره کنار گذاشته بودند. ریختر یک‌چند در دوسلدورف در جرگهٔ شاگردان سخت‌کوش یوزف بویز درآمد، از نوعی «پاپ آرت»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گرهارد ریختر: از سلسله نقاشی‌های ۱۸ اکتبر ۱۹۷۷، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۸۸

ذهنی و دیگر شیوه‌های امریکایی تقلید می‌کرد و در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ خود را یک هنرمند پاپ‌گرا می‌دانست. ریختر تا سال ۱۹۶۳ که کارهایش را به‌عنوان یک نقاش پاپ به پاریس برد، حتی یک نقاشیِ ارژینالِ پاپ ندیده بود. دوستش، کنراد فیشر، او را با چاپ‌هایی که از نقاشی پاپ داشت آشنا کرده بود و ریختر شیفتهٔ آثار لیکتن‌اشتاین شده بود. ریختر تازه در پاریس بود که نقاشی لیکتن‌شتاین را از نزدیک دید، اما بر اساس همان تجربیات و پیش‌اندیشه‌هایی که داشت، لیکتن‌شتاین را بسیار انقلابی‌تر از اندی وارهول می‌دانست. با نقاشی‌های راشنبرگ هم میانهٔ خوبی نداشت و آن‌ها را بیش از حد تزیینی ومیان‌تهی یافته بود. از دیدگاه ریختر، آثار راشنبرگ از یک‌طرف بی‌اندازه تصنعی و بی‌هول و حادثه بود و از طرف دیگر در آن‌ها نشانی از سادگی و صداقتی که در آثار برخی از نقاشان مدرن دیده می‌شد خبری نبود؛ تنها عاملی که در نقاشی راشنبرگ گیرایی داشت، تکنیک آن بود. ریختر از هر یک از وجوه پاپ آرت یک ایراد می‌گرفت و تمام حرف‌ها و بهانه‌هایش از آن جهت بود که در ته دل‌اش این شیوهٔ نقاشی را دوست نمی‌داشت. دلیلی هم برای این اعتقاد پیدا کرده بود؛ او نقاشی پاپ را بیش از حد مکانیکی و تهی از پیچش‌ها و پرداخت‌های هنری می‌دانست. واقعیت قضیه آن است که او یک هنرمند اروپای شرقی بود که ناگهان رودرروی هنر بی‌درودربند امریکایی قرار گرفته بود. می‌گفت که از اول اهل تساهل بوده است، اما نمی‌توانست در مورد هنر تعصب را کنار بگذارد و به‌تسامح بگراید.

ریختر در این روزها بر سر یک دوراهی مردد مانده بود، از یک‌طرف شیفتهٔ هنرمندان نوگرا بود و از طرف دیگر، آموخته‌هایش او را به‌سوی نقاشی سنتی می‌کشاند. دل‌اش در هوای نقاشی سنتی بود، این شکل نقاشی تنها هنری بود که برای آن ارج و اعتبار قایل می‌شد، اما با سرسختی تمام نمی‌خواست به این گرایش و تمنای دل گردن نهد. دودلی‌هایش این احساس را در او برانگیخته بود که از نقاشی سنتی بیزار شده است. حتی آثار جسپر جانز را از آن جهت که همسوی با فرهنگ و سنتِ نقاشی به‌نظر می‌آمد نمی‌پسندید و از وجوه اشتراک انکارناپذیر آن با آثار سزان ایراد می‌گرفت. حاضر بود از روی عکس نقاشی کند، اما کاری به‌کار استادان پیشین نداشته باشد. می‌خواست حرمت نهادن به‌دسترنج و دستاوردهای پیشینیان را یک‌سره فراموش کند و آن‌چه را رنگ و بوی تولید هنری داشته باشد کنار بگذارد. پیشتر، از ۱۹۶۰، با نقاشی کردن از روی عکس تجربه‌های تازه‌یی را آغاز کرده بود و سرنخ‌هایی هم به‌دست آورده بود. بار دیگر به همین تجربه‌ها روی آورد و یک‌چند مانند اندی وارهول به‌نقاشی کردن از روی عکس‌های سیاه و سفید پرداخت. مجموعه‌یی از عکس‌های مورد علاقهٔ خود را گرد آورده بود و چنان که گویی تمامی جهان را در آلبومی گردآورده است، آن را «اطلس» می‌نامید. می‌گوید: «من در پی عکس‌هایی بودم که به‌من مربوط باشد و واقعیت را به من بنمایاند. گرایشم به عکس‌هاس سیاه و سفید از آن جهت بود که حس می‌کردم دقیق‌تر و مستقیم‌تر از عکس‌های رنگی جزییات را ثبت کرده‌اند و پذیرفتنی‌تر به‌نظر می‌آمدند.» ریختر می‌خواست کارکرد یک رسانه را در رسانهٔ دیگر محک بزند، اما تفاوتی که کارهایش با آثار اندی وارهول داشت آن بود که حاشیه‌ها را محو می‌کرد و حاصل کار را به‌شکل عکسی در می‌آورد که به‌اصطلاح میزان نباشد و بیشتر خاطره‌یی محو و دور را به‌ذهن متبادر کند. سعی می‌کرد آن‌چه می‌آفریند فقط اعتبار صوری داشته باشد، نه اعتبار ماهوی و محتوایی؛ به‌بیان دیگر می‌خواست اثرش با هرگونه کیفیت هنری بیگانه باشد.

اما این راهکار هم رضایت‌بخش نبود. آفرینش پرده‌هایی از این‌گونه به‌هرحال مستلزم هنر و مهارت بود و ریختر آن‌چه را نشانی از مهارت و چربدستی در آن دیده می‌شد، همانند نقاشی کلیسایی، سرشار از فریب و ریاکاری می‌دید. تنها راه چاره، روی‌آوردن به‌نقاشی انتزاعی غیرفیگوراتیو بود و پشت سرش نقاشی می‌نی‌مال که چندی هم به این شکل نقاشی کرد، اما ته‌دلش نمی‌توانست در را بر روی اشتیاق دیرینهٔ خود ببندد و تمامی تاریخ نقاشی و مفاخر آن را با چند مربع و مستطیل و رنگمالی‌های به‌اصطلاح انتزاعی همسان بینگارد؛ این شکل تظاهر کردن، آن‌هم برای نقاشی که با تمام فوت و فن‌های نقاشی آشنایی داشت و مهارت و تجربه‌یی به‌هم آورده بود کار آسانی نبود. یک‌چند هم به هنر مفهوم‌گرا روی آورد، نظریه‌های آن را گیرا می‌دانست، اما برداشت مفهوم‌گرایان از هنر خیلی به‌دور از نظرگاه‌های سنتی بود و مشرب آن با اشتیاقی که ریختر نسبت به

و سرگشتگی می‌خواست که اثرش محتوای خاصی را القا نکند اما وسوسهٔ محتوا یک‌دم رهایش نمی‌کرد و در بیشتر آثارش اشارات آشکار به‌مرگ و نیستی نمایان بود. می‌خواست خودش را به‌این پندار راضی کند که تصویری که از یک سگ مرده کشیده، چیزی به‌جز یک سگ مرده نیست، اما لحن و فحوای کارش از چارچوب پردهٔ نقاشی فراتر می‌رفت و شکلی پیچیده می‌یافت.

آن‌چه در دههٔ ۱۹۶۰ در عرصهٔ نقاشی می‌گذشت نیز به‌سرگشتگی‌های ریختر دامن می‌زد و بدین‌سان خود را وارث هنری می‌دید که پاره‌پاره و از دیدگاه تاریخی از هم گسیخته بود. از سوی نقاشان به‌اصطلاح اسم و رسم‌دار هم هیچ راهکار معتبری ارایهٔ نمی‌شد، اما آن‌چه هنوز دل ریختر را گرم می‌داشت، فرهنگ پرباری بود که خود را یکی از وارثان آن می‌دانست. فرهنگی که به‌ظاهر از دست‌رفته به‌نظر می‌آمد، اما تأمل در میراث گذشته و گذشتگان، آن را انکارناشدنی جلوه می‌داد. بوم خود را آماده می‌کرد تا مثل گذشته نقاشی کند، اما هنوز یک عکس سردستی و آماتور از آلبوم خانوادگی را بر بهترین آثار سزان ترجیح می‌داد. باز وسوسه می‌شد که از هرچه گذشته و سنت است دل برکند، اما این‌کار فقط به زبان ساده بود و هرگز نمی‌شد عوارض آن را دریک پردهٔ نقاشی نشان داد. بدون نقاشی کردن هم زندگی برای ریختر دشوار بود؛ چراکه تنها کاری که از دستش برمی‌آمد نقاشی کردن بود.

ریختر در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ یک سلسله «نقاشی‌های خاکستری» کشید که شکل نماد یا توازی انکارهای غیرمتظاهرانهٔ نقاشی را داشت. این نقاشی‌ها به‌گونه‌یی بود که نه می‌شد آن‌ها را سرآغاز نقاشی دانست و نه سرانجام و پایان آن. سادگی راهبانهٔ آن‌ها هم در تضاد با شرایط اجتماعی حاکم بر پایان دههٔ پرآشوب ۱۹۶۰ و آغاز دههٔ ۷۰ بود، بسیار محافظه‌کارانه به نظر می‌رسید و معلوم نبود متعلق به چه نسلی و چه عصری است. تمام توجه خود را به «مسئولیت فرم» معطوف داشته بود؛ همان مسئولیتی که به قول رولان بارت می‌تواند نیرو و نشاط آزادی‌بخش را به هنر گره بزند. از دیدگاه ریختر، دیگر از پیام و پیغام نقاشی و حرف‌هایی از این دست بر نمی‌آمد که کارآیی داشته باشد و بیشتر در حد حرف و شعار خرده‌بورژواهای متوسط‌الحال باقی می‌ماند. از موضع و منظر او، پردهٔ نقاشی، صحنه یی بود که در آن فرم و خط و رنگ زبان تجسمی را پدید می‌آوردند و نقش خود را ایفا می‌کردند. اگر پای محتوایی هم در میان بود، بی‌تردید از درون و ژرفای ساختارهای فرمال سربرمی‌آورد، اما حاکی از این‌هم بود که هنوز دربارهٔ حقیقت به سرمنزل قطعی و معینی نرسیده است.

گرهارد ریختر؛ بتی، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۸۸

بعد از تجربیات دوران نقاشی‌های خاکستری و جزم‌اندیشی‌های وسواس‌آمیز درباره نقاشی بنیادگرایانه، تنها راهی که برای ریختر مانده بود، یک آغاز تازه بود، یک روی‌کرد محافظه‌کارانه به‌سنت، نوعی «چند رنگی» پیچیده، نوعی «ضد نقاشی» و پدیدآوردن پرده‌هایی که آشکارا در مشروعیت خود به‌دیدهٔ تردید نگاه کنند، اما این را هم راه‌گشا نیافت. بار دیگر نقاشی از روی عکس را آزمود. نمی‌خواست در نقاشی‌هایی که می‌کشید نشانی از واقع‌گرایی عکاسانه دیده شود؛ مرادش آن بود که با ابزاری غیر متعارف که همان ابزار نقاشی است، پرده‌یی عکس‌گونه به‌دست دهد. ریختر گاه با فوت و فنی که اکنون در آن به استادی رسیده بود و گاه به‌یاری محوکردن ایماژ، نگاه تماشاگر را از عکس و عکاسی بر می‌گرفت و به واقعیت نقاشی معطوف می‌داشت. محو بودن تابلوهای عکس‌گونهٔ او در واقع محو بودن به مفهوم متعارف و عکاسانه نبود، بلکه نشانه‌هایی از عدم صراحت را هم در خود داشت. محو کردن ایماژ برای آن بود که شباهت آشکاری میان مضمون و پردهٔ نقاشی به چشم نیاید و فقط زمینه‌یی مساعد برای دیالکتیک مشفاهی-بصری» فراهم آورد.

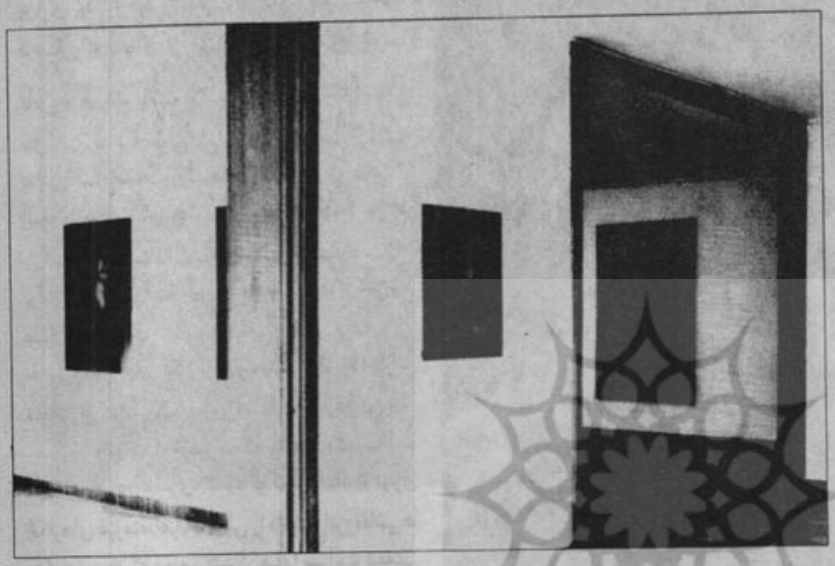
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاشی‌هایش شباهت کمرنگی به عکاسی و نقاشی دارند و مراد از این محو نمایی آن بود تماشاگر خیال سنجیدن و مقایسه‌کردن این نقاشی‌ها با واقعیت را به خود راه ندهد، اما در عین حال پیوند آن‌ها با واقعیت را هم از یاد نبرد. خودش می‌گوید: «می‌خواهم نقاشی‌هایم تا حد امکان انسانی باشد. در آن‌ها اغراق و اطناب راه نداشته باشد و نشانی از سانتی‌مانتالیسم دیده نشود.»

در نقاشی‌های عکس مانندی که در ۱۹۸۸ از روی عکس‌های اجساد گروه بادر ماینهوف کشید به‌هیچ‌رو ربط و پیوندی با مرگ قهرمانانه دیده نمی‌شود و بیشتر به تصویرگری لحظه‌یی از تاریخ شباهت دارد. ریختر این عکس‌ها را پیشتر در ۱۹۷۷ و زمانی گرفته بود که سه نفر از اعضای گروه بادر ماینهوف، از جمله خود بادر و گودرون انسلین، که در استام‌هایم زندانی بودند خودکشی کردند. ریختر پانزده عکس از روی اسنادی که پلیس در اختیارش گذاشته بود گرفت که سه‌تای آن‌ها انسلین را زنده و یکی هم جسد او را نشان می‌داد.

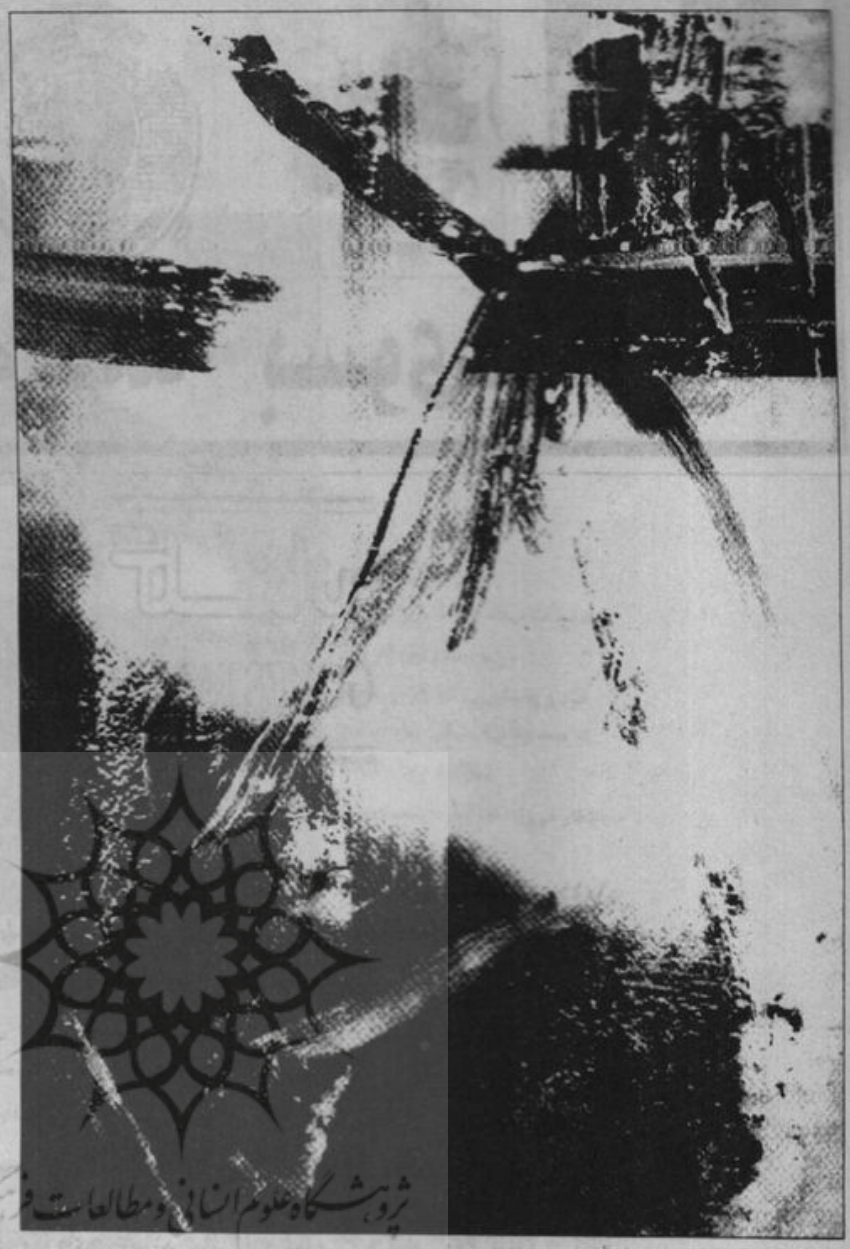
ریختر از نیمه‌های دهۀ ۱۹۸۰، در کنار نقاشی‌های عکس‌نما که برایش شهرت جهانی را همراه آورد، به کشیدن نقاشی‌های انتزاعی هم روی آورد. این بار انتزاع او در پیوند با بیان «تعالی» یا به‌تعبیر خودش، «توصیف‌ناشدنی‌ها» بود. نقاشی انتزاعی را با عکس‌هایی که خودش گرفته بود می‌آمیخت و ضربه‌های خشن قلم‌مو را در تضاد و تعارض با سطح صاف و صیقل‌خوردۀ عکس نمایش می‌داد. بدین‌سان ریختر سرانجام در این گمان افتاد که پاسخ نهایی را یافته است و نتایجی که به دست آورده درمانِ درد اوست. ریختر امروز از معدود نقاشانی است که ادعا می‌کند کارهایش در جهت مخالف سنت نقاشی و ترکیب‌بندی

گرهارد ریختر: چشم‌انداز ترویزدورف، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۸۵



گوشه‌یی از نمایشگاه نقاشی‌های ۱۸ اکتبر ۱۹۷۷

گرهارد ریختر: آتلیه، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۸۵



گرهارد ریختر: ۳ ـ ۵۵۲ بوگن، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۸۴

و رنگ‌آمیزی است. امیدوار است که هر پردهٔ نقاشی‌اش اثری ناشناخته و برنامه‌ریزی‌نشده و در عین‌حال همگانی باشد؛ اثری که بخشی از شرایط امروز را نمایندگی کند و شکل یک پیشنهاد تازه را به‌خود بگیرد؛ چیزی که پندآموز و منطقی نباشد، اما با تمام پیچیدگی‌های ظاهری، موهم معنای رهایی و آزادی باشد. نقاشی انتزاعی او در واقع نمودار یا گردهم‌آوری ضربه‌های قلم‌موی غیرهنری و غیربازنمایی کننده است. آمیزه‌یی از خط‌ها و فرم‌هایی استکه در پایان و سرانجام کار، سامان‌دهی منجزی پدید نمی‌آورند، اما همین هم خالی از تاب و تنش نیست؛ هیجانات درونی آن در گرو نوسان و سیلانی استکه میان نقاشی انتزاعی، ضرورت‌های درونی و نوعی نظم و معنای بصری و تجسمی پدید می‌آید بی‌آن که یکی بر دیگری ارجحیت داشته باشد. آن‌چه امروز ریختر را در زمرهٔ یکی از نقاشان مشهور جهان درآورده، انتزاع شاعرانهٔ نقاشی‌های او و غرابت و نامنتظرگی برآمده از بطن ناهمارایی‌هاست.

نقاشی گرهارد ریختر مانند کاتالوگی است که در آن، افزون بر تصویر، شرح و روایت جوانب نقاشی او نیز دیده می‌شود. آن‌چه در آثارش خود را به‌رخ می‌کشد ریتوریک نقاشی و نوعی تجزیه و تحلیل این ریتوریک است. در هر ضربهٔ قلم‌موی او این ریتوریک و عناصر آن به‌چشم می‌آیند و در نهایت شکل نوعی آرزوی برآورده‌نشده را به‌خود می‌گیرند. آثارش آمیزه‌یی از نقاشی انتزاعی و نقاشی بازنمایی کننده است و سبک و سیاق کارش به‌گونه‌یی استکه کشیدن خطی فارق میان این دو را ناممکن می‌کند. با این شگرد تنش میان واقعیتِ نقاشی و توهمِ بازنمایی به حداقل می‌رسد، اما چنان هم نیستکه اثرش در یکی از دوگونهٔ نقاشی انتزاعی و فیگوراتیو مستحیل شود. تابلوهای فیگوراتیو او اغلب از روی عکس‌های معمولی یا عکس‌های مجلات و یا آن‌چه خودش آن‌ها را «زندگی واقعی» می‌نامد کپی شده است. برخی از پرده‌های انتزاعی او هم آگراندیسمانِ بخشی از یک طرح رنگ‌روغنی است. بدین‌سان انگار اتفاقی که بر بوم نقاشی او رخ می‌دهد، برای آشکارکردن تناقض‌های وتضادهای موجود در یک اثر هنری است. می‌گوید: «می‌خواهم از آن‌چه پیرامونم می‌گذرد برای خودم تصویری نقاشی کنم و ادعای دیگری ندارم.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

- Archer, Michael, "Art Since 1960", Thames and Hudson, London, 1997
- "Art in Theory 1900-1990", ed. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, London, 1993
- "Art Talk", ed. Jeanne Siegel, Da Capo, New York, 1988
- Dickhoff, Wilfried. "After Nihilism", Cambridge University Press, 2000
- Hopkins, David. "After Modrn Art 1945-2000", Oxford University Press, 2000
- McEvilley, Thomas. "The Exile's Return", Cambridge University Press, 1995
- Prendeville, Branden. "Realism in 20th Century Painting", Thames and Hudson, London, 2000
- Wheeler, Daniel. "Art Since Mid Century", Thames and Hudson, London, 1998