پایان نقاشی

The End of Painting

داگلاس کریمپ

مترجم: دکتر علی‌اکبر شریفی مهرجردی

استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

تصویر شمارهٔ ۱: چیدمان به وسیله دانیل بارن برای هشت هنرمند معاصر، موزهٔ هنر مدرن ۱۷ اکتبر ۱۹۷۴ ، ۵ ژانویه ۱۹۷۵

(عکس‌ها موزه هنر مدرن، نیویورک)

نقاشی همیشه وجود نداشته است؛ ما می‌توانیم مشخص کنیم که نقاشی چه زمانی شروع شده است و چنانچه بتوانیم پیشرفت و لحظه‌های پرشکوه آن را در افکار خود ثبت کنیم، آیا آنگاه نمی‌شود زمان سقوط و حتی پایان آن را مانند هر ایده دیگری تصور نماییم؟

لویی آراگون[۱]، "چالش نقاشی"

۱- Aragon Louis: نویسنده و شاعر فرانسوی (۱۹۸۲-۱۸۹۷).

کار هنری آن‌چنان از جهان بزرگ ترسیده است، که برای ادامه حیات نیازمند جدایی است و اینکه هر وسیلهٔ قابل تصویری برای حمایت از آن کافی می‌باشند. هنر چهارچوب خودش را شکل می‌دهد، از زیرشیشه بیرون می‌آید، خودش را پشت یك سطح ضد گلوله در امان نگه می‌دارد و با یك کمربند محافظ خودش را از ابزار نشان‌دهنده رطوبت اطاق جدا می‌کند، زیرا حتی کمترین میزان سرما می‌تواند مرگ‌آور باشد. به طور ایده‌آل کار هنری نه تنها خود را جدا از جهان به نمایش می‌گذارد بلکه در محفظه‌ای خاموش خود را محبوس می‌دارد و برای همیشه به‌طورکلی از چشم‌ها پنهان می‌ماند. ولی آیا هنوز چنین حد و اندازه‌های بیکران، که این چنین به پوچی می‌رسند، هم اکنون با ما نیستند؟ آن هم در شرایطی که هر جا و هر روز، زمانی که کارهای هنری در فضاهای سرپوشیده‌ای به نام گالری‌ها و موزه‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند. آیا این نقطه آغاز جدایی، پایان و کارکرد بنیانی کار هنری به حساب نمی‌آید که باید این چنین به نمایش گذاشته شود؟

دانیل بارن[۲]، "واکنش‌ها"

یکی از اتفاقات کم نظیر در دههٔ ۱۹۷۰ ، زمانی بود که که باربارا رز[۳] صفحات مجله "وگ"[۴] را ترك کرد تا چیزی واقعاً جدی دربارهٔ هنر عصر ما بگوید. او این کار را به منظور بروز خشم خود به نمایشگاهی تحت عنوان «هشت هنرمند معاصر» انجام داد که در «موزهٔ هنر مدرن» و در پاییز ۱۹۷۴ برگزار شده بود.[۵] گرچه او کارها را «سرد و کسل‌کننده» یافت، در حد «چیزی که معمولاً از نظر فرد بی‌اهمیت جلوه می‌کند»، احساس کرد که باید چیزی بگوید، چون این نمایش به وسیلهٔ برجسته‌ترین نهاد

۲- Buren Daniel: هنرمند نقاش فرانسوی به شیوهٔ هنر مفهومی(متولد۱۹۳۸).

۳- Rose Barbara: منتقد تاریخ هنر و هنر آمریکایی که مقالات زیادی در مورد ویژگی‌های هنر مینیمالیسم نوشته است. او در سال ۱۹۶۱ با فرانک استلا ازدواج کرد.

۴- Magazin Vogue: مجلهٔ بین‌المللی در زمینه مُد و سبک زندگی که به صورت ماهانه منتشر می‌شود.

۵- هشت هنرمند معاصر، یک نمایشگاه از آثر ویتو آکنچی، آلجریو بوتی، دانیل بارن، هان داربن، جان دیبتس، روبرت هانتر، بریک مادرن و دورتی رکبرن که توسط جنیفر لیج در موزهٔ هنر مدرن سازماندهی شد، نیویورک، ۵ ژانویه ۱۹۷۵ — ۱۹ اکتبر ۱۹۷۴ .

هنری مدرن ما برگزار شده بود و فقط به این دلیل معروف.

اما کارها برای رز فقط از نقطه نظر زیبایی‌شناسی سرد و کسل‌کننده بود؛ اگرچه که کارها بیشتر کاربرد سیاسی داشت:

مدت زمانی است که احساس می‌کنم رادیکالسیم[۶] هنر مینیمالیستی و هنر مفهومی از نظر سیاسی جنبهٔ بنیادگرایی دارد، یعنی اینکه هدف ضمنی آن بدنام کردن کلی اشکال و نهادهای فرهنگ مسلط بورژوازی[۷] است..... پیامد چنین راهبردی هر چه باشد، یك چیز قطعی به نظر می‌رسد: هنگامی که نهادی با موقعیت خاص «موزهٔ هنر مدرن» یک حرکت تخریبی را ترغیب می کند، به یک حزب تبدیل می‌شود، حزبی نه برای ترویج هنر تجربی بلکه برای پذیرش انفعالی رفتار سرخورده و دلسرد شده هنرمندان در برابر هنری بزرگتر از هنر خودشان.[۸]

خرابکار مشخصی که به نظر می‌رسد بیشتر از همه توجه "رز" را در این مورد به خود جلب کرد "دانیل بارن" بود که کار او برای MOMA[۹] شامل پانل‌های خط‌دار آشنایی بود که برای هماهنگی با پنجره‌های روبرو به باغ بریده شده بودند و در کریدور روبروی همان پنجره‌ها و همچنین به دیوار باغ وصل شده بودند، به همراه بخش‌های باقیمانده جابجا شده برای یك تابلو بزرگ و یك ورودی در گالری "سوهو"[۱۰]. گرچه "رز" تحت تأثیر استدلال بحث‌های "بارن" دربارهٔ ایدوئولوژی تحمیل شده توسط موزه قرار دارد ولی با این همه تردید دارد که "بارن" مایل به ظاهرشدن کارش باشد، کاری که برای "رز" مانند کیکی همراه با اشتیاق خوردن آن است. "رز" برای توجیه این سؤال مصاحبه‌ای با "ویلیام روبین"[۱۱] مدیر گروه نقاشی و مجسمه‌سازی MOMA انجام داد. در این مصاحبه که در بیانیه مجلهٔ Art forum[۱۲] در سال ۱۹۷۴ منتشر گردیده است. روبین توضیح می‌دهد که موزه‌ها اساساً نهادهای مصالحه‌کننده‌ای هستند که به‌وسیله دموکراسی‌های بورژوازی ابداع شده‌اند تا مردم را با هنر آشتی بدهند، هنری که در قلمرو توجه خصوصی نخبگان قرار دارد. روبین اذعان می‌کند که این موقعیت می‌تواند به انتهای خط برسد و رابطهٔ موزه را با جریان هنر معاصر قطع کند.

شاید با نگاهی به ۱۰، ۱۵ و ۳۰ سال پیش معلوم گردد که سنت مدرنیست واقعاً طی چند سال اخیر آن‌گونه که بعضی از منتقدین اظهار می‌دارند به پایان رسیده باشد. در این صورت مورخین طی یك قرن گذشته -هرچه که می‌خواهند این دوره مدرنیزم را نامگذاری کنند- آن را به عنوان شروع کمی بعد از میانه قرن نوزدهم و پایان در دههٔ ۱۹۶۰ در نظر می‌گیرند. من این نظر را نفی نمی‌کنم و ممکن است واقعیت داشته باشد، اما برداشت من چیزی شبیه این نیست. شاید خط متمایزی بین کارهایی دیده شود که اساساً یك مفهوم نقاشی روی سه‌پایه را ادامه می‌دهد که در ارتباط با زندگی دموکراتیك بورژوازی رشد کرده و با ایجاد مجموعه‌های خصوصی و مفهوم موزه پیشرفت کرده است -بین این کارها و به بیان خودمان کارهای زمینی- و کارهای مفهومی و کوشش‌های مربوطه‌ای که محیط دیگر و شاید مردمی دیگر را می‌طلبدند (یا شاید باید این گونه باشد).[۱۳]

رز فرض می‌کند که "بارن" یکی از هنرمندانی است که کار آن‌ها محیط دیگری را می‌طلبد (یا باید بطلبد). به هر حال در متن «کارکرد موزه» از رز، یك چالش در برابر محدودیت کارهای هنری در موزه است.[۱۴] اما چنانچه کار بارن در موزه آشکار نشده بود و چنانچه موزه را به عنوان نقطهٔ شروع و مرجع خود در نظر نگرفته بود، مسائلی را که رز در مقالهٔ خود بررسی کرده بود هرگز نمودار نمی‌شد. برای کار "بارن" این موضوع اساسی است که عملکرد خود را با نهادهایی هماهنگ کند که هویدا کردن آن‌ها شرط ضروری در قابل فهم بودن کارهای هنری دارد و به این خاطر است که کار او نه تنها در موزه‌ها و گالری‌ها ظاهر می‌گردد بلکه هم‌چنین به عنوان نقاشی مطرح می‌شود. فقط از این طریق ممکن می‌شود که از کار او پرسش نمود، چه چیزی مشاهده یك نقاشی را ممکن می‌سازد؟ چه چیزی باعث می‌شود که بتوان یك نقاشی را به عنوان یك نقاشی مشاهده نمود؟ و تحت چنین شرایط ارائه و نمایشی که نقاشی به آن ختم می‌شود؟

اما کار بارن ریسك بزرگی را به خاطر ادعای نقاشی مطرح می‌کند، ریسك نامرئی بودن. چون هر چیزی را که کار بارن نسبت به آن ادعای فرهنگی و تاریخی بودن دارد، به سادگی طبیعی در نظر گرفته می‌شود، بسیاری از مردم به نقاشی‌های بارن همان‌گونه نگاه می‌کنند که همهٔ نقاشی‌ها را در نظر می‌گیرند و گویی از نقاشی‌ها می‌خواهند که معنای خود را ابراز دارند و چون آن‌ها از نظر مفهومی چنین کاری را انجام نمی‌دهند و از آن جایی که از نظر طراحی دارای مفهوم داخلی نمی‌باشند به آسانی ناپدید می‌شوند. بنابراین به طور مثال رز کار بارن را در موزهٔ هنر مدرن فقط به عنوان چیزی که «به‌طور مبهم شبیه نقاشی‌های خطوط موازی استلا» است می‌بیند.[۱۵] اما اگر رز دربارهٔ موضوعات نقاشی نزدیك بین است و نسبت به سوالات مربوط به نقاشی که کار بارن مطرح می‌کند کور است، به خاطر این است که او هم مانند بیشتر مردم هنوز به نقاشی اعتقاد دارد.

فرد باید واقعاً برای اینکه یك نقاش باشد درگیر شود. ذهن فرد هنگامی که درگیر نقاشی شود،

۶- رادیکالیسم(radicalism) تفکر مبتنی‌بر تغییر ریشه‌ای بنیان‌های اجتماعی، فرهنگی‌وسیاسی جامعه.

۷- بورژوازی(bourgeoise) خصلت طبقاتی طبقه متوسط، مخصوصاً در برخورداری ارزش‌های مادی یا دیدگاه‌های محافظه‌کارانه در ترجمهٔ فارسی گاهی به معنای سرمایه‌داری هم عنوان می‌شود.

۸- باربارا رز "طلوع ستارگان" (مجلهٔ پارتیزان رویو، شمارهٔ ۴۱، زمستان ۱۹۷۴)، صفحهٔ ۵۷۲.

۹- MOMA: موزهٔ هنر مدرن، واقع در منهتن در شهر نیویورک.

۱۰- SoHo: نام محله‌ای در منهتن نیویورک که در تاریخ معاصر به دلیل سکونت هنرمندان و گالری‌های هنری مورد توجه مردم است.

۱۱- Rubin William: پژوهشگر هنر آمریکا و سرپرست بخش نقاشی و مجسمه‌سازی موزهٔ هنر مدرن نیویورک.

۱۲- forum Art: مجله و ماهنامهٔ بین‌المللی که به صورت تخصصی در زمینهٔ هنر معاصر منتشر می‌شود.

۱۳- لورنس آلووی و جان کیلانس "گفتگوی با ویلیام روبین"، مفهوم موزه به‌طور بی‌نهایت قابل ارتقاء نیست" (مجله آرت فروم، شمارهٔ ۱۳، اکتبر ۱۹۷۴)، صفحهٔ ۵۲.

۱۴- دانیل بارن، "کارکرد موزه" (مجلهٔ آرت فروم ۱۲، شمارهٔ یک) سپتامبر ۱۹۷، صفحهٔ ۶۸.

۱۵- باربارا رز "طلوع ستارگان"، صفحهٔ ۶۸.

عملاً به نقطه‌ای می‌رسد که فکر می‌کند که انسانیت می‌تواند به وسیلهٔ نقاشی تغییر کند. اما زمانی‌که آن شوق شما را ترک می‌کند دیگر نمی‌توان کاری کرد. آنگاه بهتر است که به‌طورکلی متوقف شود. زیرا اساساً نقاشی حماقت محض است.

"گرهاردریشتر[۱۶] در گفتگو با ایرملین لبیر"

رز به عنوان شاهدی بر وفاداریش به نقاشی ، نمایش هنر معاصر خود را ۵ سال بعد از نمایش MOMA سازماندهی کرد. نقاشی آمریکایی: هشتادی‌ها (این عنوان سربسته نمایش اوست که در پاییز ۱۹۷۹ در معرض تماشا قرار گرفت.) به این معنی که نشان داده شود در سراسر دورهٔ مبهم دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ -که به نظر او هنر به خود ویرانی تسلیم شده بود- هنر دارای دغدغه‌های فوق هنری جمع شده تحت سیاست غالب بود- که در سراسر آن دوره «نسلی از افراد مقاوم» ، در مقابل «افراد آشفته ، سرخوردگان اجتماعی و ناهماهنگ با سنت» وجود داشت.[۱۷] این جان سالم به در بردگان نجیب ، یعنی همهٔ نقاشان «یقین خود را در کیفیت و ارزش‌ها حفظ کردند ، یعنی اعتقاد به هنر به عنوان روش تعالی و یك پدیدهٔ حلول خدا در انسان به صورت ایده‌آل.»

همان‌گونه که اتفاق افتاد ، شواهد رز مبنی‌بر این پایبندی شدیداً غیرمتقاعدکننده بود و نمایش او به هدفی آسان برای منتقدین کینه‌توز تبدیل گردید. از آنجا که انتخاب او به سمت خلاصه‌گرایی انتزاعی کهنه مدرنیست گرایش داشت ، این نمایش ، بی‌تردید هنر خیابان دهم در ۲۵ سال بعد بود. با توجه به اینکه هزاران هنرمند در حال انجام هنر نقاشی بودند ، انتخاب رز عملاً کوته‌نظرانه به نظر می‌آمد. یقیناً تعداد بسیار زیادی نقاشی‌های دیگر وجود دارد که اصلی‌تر به نظر می‌رسد. علاوه‌بر آن برخورداری از چنین محدودهٔ اندک نقاشی هنگامی که پلورالیسم[۱۸] نمونهٔ انتقادی شناخته شده به حساب می‌آمد ، رز عملاً یك گزینهٔ نامطلوب را مطرح نمود. و همان‌گونه که انتظار می‌رفت او به وسیلهٔ چندین روزنامه‌نگار هنری به خاطر عدم رعایت سلیقه آن‌ها مورد سرزنش قرار گرفت. هیلتون کرامر[۱۹] می‌پرسید ، نقاشان فیگوراتیو کجا هستند ؟ از جان پری آولت[۲۰] پرسش شد نقاشان نمونه کجا هستند ؟ از روبرت اسمیت[۲۱] سؤال شد ، جنیفر بارتلت[۲۲] کجاست ؟ اما نکتهٔ مهم این است که هیچ کس نپرسید ، چرا نقاشی ؟ نقاشی اکنون در آستانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ به چه چیزی ختم می‌شود ؟ بنابراین تا آن حد نمایش رز یك موفقیت چشم‌گیر بود که ثابت کرد وفاداری به نقاشی کاملاً به وضعیت اول بازگشته است. برای هر تعداد سه‌پایه نقاشی در ۱۹۷۴که می‌توانست پرسشی وجود داشته باشد هنگامی که روبین توسط Art forum مورد مصاحبه قرار گرفت و موزه او «هشت هنرمند معاصر» را به نمایش گذاشته بود ، تا سال ۱۹۷۹ پرسش کردن کاملاً کنار زده شد.

تصنع هنری که به همراه این رستاخیز نقاشی رخ داد تقریباً به‌طور کامل واپس‌گرایانه و ارتجاعی بود: این تصنع هنری مخصوصاً در برابر همهٔ آن کارهای هنری دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ واکنش نشان می‌دهد ، دهه‌هایی که نقاشی را ترك کرده و برای آشکار کردن پشتیبانی‌های ایدئولوژیکی نقاشی و همچنین ایدئولوژی مورد حمایت نقاشی وارد عمل شدند. و بنابراین در حالی که هیچ‌کس با انتخاب رز برای نشان‌دادن تجدید حیات نقاشی موافق نبود ، تقریباً همه با اصل تصنع هنری و اگر نه با جزییات آن موافق بودند. متن

۱۶-Richter Gerhard: هنرمند آلمانی در زمینهٔ هنرهای تجسمی و یکی از پیشگامان نقاشی جدید اروپا که در نیمهٔ دوم قرن بیستم ظهور کرده است.

۱۷-باربارا رز، نقاشی آمریکایی: هشتادی‌ها (بوفالو: انتشارات تورنی سیدنی، ۱۹۷۹) تمام نقل قول‌ها از باربارا رز از مقاله این کاتالوگ اخذ شده است.

۱۸-pluralism: چندگرایی یا کثرت گرایی.

۱۹-Kramer Hilton: منتقد هنری و نویسنده آمریکایی (۱۹۲۸-۲۰۱۲).

۲۰-Perreault John: شاعر، هنرمند و منتقد هنری.

۲۱-Smith Roberta: منتقد هنری مجله تایم نیویورک و مدرس هنر معاصر.

۲۲-Bartlett Jennifer: هنرمند آمریکایی، متولد ۱۹۴۱.

خلاصه رز برای مقاله "نقاشی آمریکایی":

هشتادی‌ها یك مجموعه شگفت‌انگیز از ایده‌های دریافت شده دربارهٔ هنر نقاشی است و من می‌خواهم پیشنهاد دهم که نقاشی این روزها فقط چنین ایده‌هایی را می‌شناسد. در اینجا چند گزیده از مقاله رز وجود دارد که من فکر می‌کنم ما می‌توانیم آن‌ها را به‌عنوان پاسخ‌های موقت به سوالات در نظر بگیریم. نقاشی در دههٔ ۱۹۸۰ به چه چیزی ختم می‌شود ؟

نقاشی یك پدیده متعالی، هنر عالی، یك عنصر اصلی و یك هنر جهانی است در مقایسه با اهمیت موضوعی...

فقط نقاشی از نظر مفهوم آزادی، ذاتاً آزادمنش است.

نقاشی یك فعالیت معنی‌دار انسانی است... تنها امید ما برای حفظ هنر عالی... .

نقاشی انحصاراً محصول تصویرسازی فردی است تا اینکه آینهٔ جهان بیرونی زودگذر واقعیت عینی باشد...

توهم.... اساس نقاشی است...

امروزه گوهره نقاشی تعریف مجدد یافته است، نه به‌عنوان یك ضد توهم‌گرایی تنگ، خشك و کاهش یابنده، بلکه به‌عنوان یك ظرفیت غنی و گوناگون برای تولد تصویرهای جدید در یك دنیای کهنه.

ظرفیت نقاشی عبارت است از تبدیل تصویر به ماده... در پشت آینه مشهور خودآگاهی، جایی که عمق تصویرسازی هیچ حد و مرزی را نمی‌شناسد...

نشانه‌های کیفیت در هنر امروزی آن‌گونه که همیشه بوده‌اند نه ابداعی بلکه اصلی، فردی و محصول انسانی هستند...

هنر کار است، کار بدنی انسان، کار تولد، بازتاب یافته در بسیاری از تصویرها که ظاهر می شوند مانند فرآیند، گویی که در مقابل ما شکل می‌گیرند...

پتانسیل آزادسازی هنر... یك عقده تکانی تصویرسازی است...

این نقاشی‌ها به روشنی کارهای انسان‌های عاقل و بالغ را نشان می‌دهد نه یك میمون، نه یك کودك یا یك دیوانه..

سنت نقاشی یك جهان درونی از تصویرهای ذخیره شده از آلتامیرا[۲۳] تا پولاك [۲۴] است.

آنگاه برای رز نقاشی یك هنر عالی ، یك هنر جهانی ، یك هنر آزادی بخش و هنری است که از طریق آن ما می‌توانیم به تعالی و رهایی از عقده‌ها برسیم. نقاشی دارای یك جوهره است و این گوهر عبارت است از تخیل‌گرایی ، یعنی ظرفیت ارائه تصاویر به وسیله تصویرسازی بی‌حد و مرز انسانی. نقاشی یك سنت بزرگ شکست‌ناپذیر می‌باشد که کل تاریخ شناخته شده بشری را دربرمی‌گیرد. نقاشی بالاتر از همه انسان است.

همه اینها در راستای مخالفت با هنر دو دهۀ اخیر قرار دارند که برای آن من به‌طور نمونه از کار دانیل بارن استفاده می‌کنم که در پی مخالفت با افسانه‌های هنر عالی و بیان هنر مانند همه اشکال دیگر کار و کوشش است تا به جهان مادی و تاریخی وابسته گردد. علاوه‌بر آن این هنر کوشیده است تا افسانه بشر و آداب و رسوم انسان‌گرایی ناشی از این افسانه را بی‌اعتبار سازد. برای اینکه عملاً اینها پشتیبانی‌های فرهنگ برجسته بورژوازی و ویژگی عمدۀ ایدئولوژی سرمایه‌داری هستند.

اما چنانچه هنر دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با افسانه بشر به همراه یك حمله علیه هنرمندان به عنوان سازندگان منحصربه‌فرد مخالفت می‌کرد ، پدیده‌ای دیگری نیز وجود داشت که آن یورش را در هنرهای تجسمی برای پایه‌گذاری لحظه‌ای که مدرنیسم آغاز کرده بود دنبال کند ، پدیده‌ای که نقاشی را از میانۀ قرن نوزدهم به عقب‌نشینی وادار کرده بود. این پدیده ، البته ، عکاسی بود.

شما دقیقاً می‌دانید که تفکر من دربارۀ عکاسی چگونه است. من مایلم شاهد آن باشم که عکاسی مردم را از نقاشی دلزده کند تا وقتی که چیز دیگری عکاسی را غیرقابل تحمل سازد.

"مارسل دوشان[۲۵] در نامه‌ای به آلفرد استیگ‌لیز[۲۶]"

«از امروز نقاشی مرده به حساب می‌آید.»: تقریباً یك قرن و نیم از زمان گفته شدن این جمله توسط "پل دلاروچ[۲۷]" در برابر مدرک قاطع اختراع "لوئی داگر[۲۸]" می‌گذرد. اما هرچند که حکم اعدام گاه‌به‌گاه در سرتاسر دورۀ مدرنیسم اعلام شد ولی به نظر نمی‌رسد هیچ‌کس به طور کامل مایل به اجرای آن بود و زندگی مرگبار نقاشی همچنان ادامه یافت. اما به نظر می‌رسد که در دهۀ ۱۹۶۰ ، شرایط نهایی نقاشی قابل چشم‌پوشی نیست. علایم مرگ همه‌جا وجود داشتند: حتی در کار خود نقاشان ، همه افرادی که به نظر می‌رسید ادعای "آد رینهارت[۲۹]" را تکرار می‌کردند که او «فقط در حال ساختن آخرین نقاشی هایی است که هر کسی می‌سازد.» یا به نقاشی‌های خود امکان می‌دهند تا با چنین عناصر بیگانه‌ای مانند تصاویر عکاسی آلوده شوند و در مجسمه‌سازی مینیمالیستی که گسستگی مشخصی را در پیوندهای اجتناب‌ناپذیر نقاشی با ایدآلیسم قرن کهنه ارائه نمود. و در همۀ آن مدیوم‌های دیگری که هنرمندان یکی بعد از دیگری متوجه آن‌ها بودند وقتی که نقاشی را ترك می‌کردند. بعدی که حتی در مقابل شگفت‌انگیزترین شاهکارهای تخیل‌گرایی نقاشی مقاومت نمود- زمان- اکنون به بعدی تبدیل گردیده بود که هنرمندان در فعالیت‌های آن خود را نمایش می‌دادند ، در حالی که از فیلم ، ویدیو و نمایش استقبال می‌کردند. و بعد از انتظار پایان یافتن تمامی عصر مدرنیسم ، عکاسی دوباره ظاهر گردید تا در نهایت میراث خود را ادعا کند. علاقه شدید به عکاسی در دهه ۱۹۷۰پایان پذیر نبوده است. هنرمندان ، منتقدین ، فروشندگان ، متصدیان و دانشگاهیان از جستجوی قبلی به صورت دسته‌جمعی در جذب این دشمن نقاشی (عکاسی) سرباز زده‌اند ، شاید عکاسی در سال ۱۸۳۹ اختراع گردید اما فقط در این دهه ۱۹۷۰ کشف گردید.

اما «این همه چیز دربارۀ عکاسی چیست ؟»[۳۰] اکنون این پرسش دوباره مطرح می‌گردد و در اصطلاحاتی که توسط لامارتین تقریباً یك قرن پیش به‌کار رفته: «اما در کجا مفهوم انسانی آن قرار می‌گیرد ؟»[۳۱] بحث لامارتین[۳۲] در این زمان به وسیله ریچارد هنسی[۳۳] یکی از نقاشان آمریکایی رز در دهۀ ۱۹۸۰ تکرار می‌شود و در مجلۀ Art forum منتشر می‌گردد ، مجله‌ای که با پایبندی زیاد و به روشنی پیشرفت‌های رادیکالی دهۀ ۱۹۶۰ و دهۀ ۱۹۷۰ که مرگ نقاشی را اعلام کرده بود را بازگو کرد ، اما اخیراً شهادت داده است که نقاشی دوباره متولد می‌شود. هنسی در مقابل عکاسی نماد این روح گذشته‌گرای جدید است:

نقش خواسته و شعر مربوط به آزادی انسانی آن ، در ارتباط با هنر ،گاه‌به‌گاه مورد بحث قرار گرفته است ، با این همه هرچه هنر موردنظر توانایی بیشتر در ایجاد خواسته احساس شده داشته باشد ، شانس خوب بودن آن بیشتر است و نه اینکه فرعی و کاربردی باشد. قلم‌موی نقاشی را در نظر بگیرید. که چقدر موهای زبر یا نرم دارد ؟ گاهی وقت‌ها ۲۰ یا کمتر ، گاهی وقت‌ها ۵۰۰ هزار یا بیشتر. هنگامی که یك قلم‌موی رنگی سطحی را لمس می‌کند نه تنها علامتی را بر جای می‌گذارد ، بلکه علامت‌های موها نیز بر جای می‌مانند. عبارت «بلی من این را می‌خواهم.» حرکت قلم به وسیلۀ صدای هماهنگ موهای زبر قلم مو تأیید می‌شود -«بلی این را می‌خواهیم.». به عبارتی کل پرسش دربارۀ لمس در انجمن‌های معنوی رواج دارد.[۳۴]

بزرگی این هماهنگی صدا را در نظر بگیرید ، که چنین با درخواست غرش‌کرکننده ستایش خدا مخصوصاً در مورد مجموعه‌های دلتای روبرت ریمن[۳۵] فریاد می‌شود ،.

۲۳-Altamira: نقاشی غار بیسون ، اسپانیا.

۲۴- Pollock Jackson Paul: نقاش آمریکایی پیرو سبك اکسپرسیونیزم‌انتزاعی.

۲۵- Duchamp Marcel: نقاش و مجسمه‌ساز آمریکایی- فرانسوی (۱۸۸۷-۱۹۶۸).

۲۶- Stieglitz Alfred: عکاس آمریکایی و پیرو هنر مدرن (۱۸۶۴—۱۹۴۶).

۲۷-Delaroche Paul: نقاش فرانسوی (۱۷۹۷—۱۸۶۵).

۲۸-Daguerre Louis: هنرمند ، عکاس و فیزیکدان فرانسوی (۱۷۸۷-۱۸۵۱).

۲۹-Reinhard Ad: نقاش آبستره ، آمریکا (۱۹۱۳-۱۹۶۷).

۳۰-این سؤال از عنوان مقاله ریچارد هنسی می باشد که در مجله آرت فروم چاپ شده است ، شمارۀ ۱۷ (می ۱۹۷۹) ، صفحات ۲۵-۲۲.

۳۱-نقل از "عکاسی": ویژه نامه (سرمقاله) مجلۀ اکتبر ، شمارۀ ۵ ، (تابستان ۱۹۷۸) صفحۀ ۳.

۳۲-de Lamartine Alphonse: نویسنده ، شاعر و سیاستمدار فرانسوی (۱۷۹۰-۱۸۶۹).

۳۳-Hennessy Richard: هنرمند نقاش و نویسنده آمریکایی ، متولد ۱۹۴۱.

۳۴-ریچارد هنسی ، "آنچه در مورد همه چیز" صفحۀ ۲۲.

۳۵-Ryman Robert: نقاش آمریکایی متولد ۱۹۳۰ که با نقاشی های تک رنگ در جنبش‌های مینیمالیسم و هنر مفهومی

تصویر شمارهٔ ۲: چیدمان نقاشی آمریکایی: هشتادی‌ها، گالری هنر خاکستری، نیویورک ۵ ستامبر، ۱۳ اکتبر ۱۹۷۹ (عکس، نمایشگاه هنر خاکستری).

نقاشی‌هایی که از قلم موی بسیار بزرگ ۱۲ اینچی استفاده کرده‌اند. من مخصوصاً آن را گرفتم... من به سازندهٔ قلم‌مو مراجعه کردم و آن‌ها این قلم‌موی بسیار بزرگ را داشتند. من می‌خواستم که رنگ را در عرض این سطح کاملاً بزرگ یعنی ۹ فوت مربع با این قلم‌موی بزرگ بکشم. در ابتدا کمی مشکل داشتم. سرانجام توانستم غلظت درست رنگ را بیاورم و می‌دانستم چه کاری را انجام می‌دهم و اینکه با چه فشاری قلم‌مو را بکشم و قرار است چه چیزی اتفاق بیافتد. این تقریباً روش شروع کار است. من جز به وجود آوردن یک نقاشی به چیز دیگری فکر نمی‌کردم.[۳۶]

با کنار هم گذاشتن حرف‌های ریمن در مقابل ستایش و تمجید "هنسی" عملاً بوی ابتذال و بی‌روح بودن را حس می‌کنیم. در زبان او مانند نقاشی‌هایش یك پایبندی شدید به موضوع مورد بحث را می‌بینیم. درك او از نقاشی به اجزاء فیزیکی بی‌روح نقاشی به‌عنوان شیئی خلاصه می‌شود. تلاش نهادینه شده ، یک بعدی و برای رهایی نقاشی -یکباره و برای همیشه- از تله‌های ایده‌آلیست آن ، به کار ریمان جایگاه خاص خودش را در دههٔ ۱۹۶۰ می‌دهد ، دوباره مانند «دقیقاً آخرین نقاشی که هر کسی می‌تواند آن را بکشد.» و هم‌چنان این دقیقاً تنها شرط برای بودن آن‌ها می‌باشد. نقاشی‌های ریمان مانند نقاشی‌های بارن واقعی‌ترین شیوهٔ مادی نقاشی را آشکار می‌سازد: مانند سطح تکیه‌گاه ، کشش ، چهارچوب و دیواری که از آن آویزان می‌شود. اما به‌طور مشخص‌تر ، نقاشی‌های او برخلاف نقاشی بارن فعالیت مکانیکی کاربرد حرکت‌های قلم را آشکار می‌کند ، درحالی که آن‌ها به صورت آشکار خطی ، پشت سر هم ، از چپ به راست ، از بالا به پایین هستند تا وقتی که سطح به سادگی نقاشی می‌شود.

البته گذشته‌گرایی نقاشی فعلی که متن هنسی آن را به صورت مفصل بیان می‌کند به اجرا دوباره آن حرکت‌های قلم با حضور انسان بستگی دارد ، یعنی یك متافیزیك مربوط به لمس انسان. «حالت نیمه معجزه وجود نقاشی به وسیلهٔ حالت ساخت -از طریق دست- ایجاد می‌گردد: این نکته حیاتی است.»[۳۷] این ایمان به نیروی التیام‌دهنده دست ، یعنی حالت ساخت و ترکیبی که از تکیه کردن بر دست‌ها نتیجه می‌شود ، در سرتاسر مقاله رز طنین‌افکن است ، که از حملهٔ هنسی به عکاسی شدیداً حمایت و پیروی می‌کند. اصل یگانگی در زیبایی‌شناسی نقاشان رز این است که کار آن‌ها «تعریف خود در مخالفت آگاهانه با عکاسی می‌یابند و همچنین همه اشکال تولید مکانیکی آن که کار هنری را از رایحه منحصربه فرد خود محروم می‌کند.» برای رز حذف حس لامسه انسان فقط می‌تواند بازگوکننده خود بیزاری هنرمندان باشد... آرزوی بزرگی برای نابودکردن بیان احساسات فردی که نشان‌دهندهٔ عدم علاقهٔ هنرمند نسبت به آفریده خود است.» آن‌چه که نقاشی را از عکاسی متمایز می‌سازد این «ثبت قابل مشاهده فعالیت دست انسان است ، چنانچه سطوحی را می‌سازد که با لمس تجربه شده‌اند.»

برای مقابله با خوشحالی بروز دوبارهٔ عکاسی ، هنسی در نهایت نظر ما را به نقاشی ندیمه‌های ولاسکوئز جلب می‌کند که او آن را به عنوان یك «توصیف فرآیند عکاسی در نظر می‌گیرد که در آن ما تبدیل به دوربین می‌شویم.» ما باید درک کنیم که گرچه که این ادعا به زیرکی بیان می‌گردد ، ما به این نقاشی ویژه به خاطر ساختار معروفش احترام می‌گذاریم. هنسی به ما از ولاسکوئز می‌گوید که «او به ما نگاه می‌کند ، غالباً گویی که ما ممکن است موضوعات او باشیم ، همان‌گونه که «دست او که بین پالت و بوم پرسه می‌زند یك قلم‌مو را نگه می‌دارد- دیگر چی ؟» هنسی این نقاشی را با شگفت‌انگیزترین استعاره‌ها توضیح می‌دهد ، توصیفاتی که مخصوصاً برای او و رز جاذبه زیادی دارد ، چون آن‌ها نقاشی را اساساً یك وسیلهٔ استعاره‌ای در نظر می‌گیرند. او مثلاً می‌گوید که «این هدیه‌ای است که هیچ‌گاه باز کردن آن و کشف رمز و رازهای آن تمام نمی‌شود». «یك شهر بدون حفاظ‌ها و یك عاشق که به هیچ بهانه‌ای نیاز ندارد». که در آن نمایش زل زدن‌ها در پشت سر ، جلو ، کنار ما و گذشته و به طرف ما شبکه‌ای را در دوروبرمان می‌تند و ما را در خودآگاهی زمزمه‌ها فرو می‌برد. ما مهمان‌های شکوهمندان و عالی نسبان در جایگاه روح هستیم. ما در مرکز جهان تلویحی آن‌ها ایستاده‌ایم و در مرکز توجه قرار گرفته‌ایم. ولاسکوئز ما را به اعتماد خود فرا خوانده است.»[۳۸]

توصیف هنسی دربارهٔ تابلوی ندیمه‌ها ، با آن استعاره‌های احمقانه و لحن متواضعانه خود

شناخته‌شده‌است.

۳۶-روبرت ریمون با فلیس تاچمن" مصاحبه ای توسط روبرت ریمون، مجله آرت فروم، شماره۹ (می ۱۹۷۱)، صفحهٔ ۴۹.

۳۷-ریچارد هنسی، "آنچه در مورد همه چیز" صفحهٔ ۲۳.

۳۸-همان، صفحه ۲۵.

می‌تواند نشان‌دهنده بحث قانع‌کننده‌تری دربارهٔ این نقاشی باشد ، که فصل آغازین کتاب «نظم اشیاء» را تشکیل می‌دهد. آن‌گونه که "میشل فوکو"[۳۹] آن را توصیف می‌کند ، در واقع این یك نقاشی است که در آن هنرمند در یك دست و مجسمه‌ساز در دست دیگر موقعیت موضوع را مصادره کرده‌اند ، که به بازتابی مبهم در آینه روی دیواره عقبی استودیوی ولاسکوئز تبدیل شده است. چون در تئوری نمایش قرن هفدهم این دخل و تصرف‌ها و جابه‌جایی‌های موازی زمینه احتمال‌پذیری نمایش بود.

در این چشم‌انداز ممکن است ، آن‌گونه که در همهٔ اظهاراتی که مانند گذشته وجود دارد جوهرهٔ واضح و آشکار یعنی نامرئی بودن عمق آنچه که یک فرد می‌بیند از نامرئی بودن آن کسی که می‌بیند غیرقابل تفکیك باشد ، علی‌رغم همهٔ آیینه‌ها ، بازتاب‌ها ، تقلیدها و چهره‌ها....

شاید در این تصویر که به وسیله ولاسکونر ارائه می‌گردد ، بازنمایی‌ها آن‌گونه که بروز یافته است یعنی بازنمایی‌های کلاسیك وجود دارد و همچنین تعریف فضایی که به روی ما باز می‌کند. و عملاً این بازنمایی‌ها متعهد می‌شوند تا خود را اینجا با همه عناصر و تصاویر ، و چشم‌هایی که به آن تقدیم می‌شوند ، چهره‌هایی که هویدا می‌سازند و حرکاتی که درخواست وجود آن را می‌کنند ارائه دهد. اما در میان این پراکندگی که به‌طور همزمان در جلوی ما گرد هم آمده و گسترش می‌یابد و از هر طرف به شکلی شگفت‌انگیز به نمایش در می‌آید ، یك خلأ وجود دارد: ناپدیدشدن ضروری آنچه که بنیان آن است -مانند شخصی که تشبیه شده است و شخصی که در چشم او این فقط یک شباهت است. این موضوع -که یکسان است- حذف شده. و بازنمایی رها شده از روابطی که قریب‌الوقوع هستند می‌تواند خودش را به عنوان بازنمایی محض ارائه کند.[۴۰]

آن‌چه که میشل فوکو هنگام نگاه کردن به این نقاشی می‌بیند شیوهٔ عملکرد بازنمایی در دورهٔ کلاسیك است ، دوره‌ای که در تحلیل باستان‌شناسی تاریخی فوکو به پایان رسیده است ، یعنی در آغاز قرن نوزدهم ، هنگامی‌که زمان ما یعنی زمان مدرنیسم شروع شده است. و البته چنانچه این دورهٔ تاریخی به پایان برسد ، هدف آن از درک جهان نیز به پایان می‌رسد که در ارتباط با آن تابلوی ندیمه‌ها[۴۱] یك نمونهٔ بسیار گویا است.

هرچند برای هنسی ، تابلوی ندیمه‌ها به معنای دورهٔ ویژهٔ تاریخی با سبک خاص ، دانش نیست. عملاً این تابلو بیشتر از هر چیز دیگر ، یك نقاشی بزرگ است ، که نه تحت اراده تاریخ بلکه تحت نبوغی خلاق قرار دارد که مانند خود انسان همیشگی و فراتر از تاریخ است. این موقعیت -در ارتباط با تاریخ‌گرایی محصور شده- همان موقعیتی است که میشل فوکو مصمم به براندازی آن است. از یك چنین جایگاهی ، داشتن جوهرهٔ جاودانگی جزء ویژگی‌های نقاشی به حساب می‌آید که از جمله تابلوی ندیمه‌ها یك نمونه است ، علامت‌های روی دیوار آلتامیرا نمونهٔ دیگر و کلاف‌های رنگ ریخته شده توسط جاکسون پولاك هم یك نمونهٔ دیگر است. از «آلتامیرا تا پولاك»- عبارتی که بحث مردم همیشه انگیزهٔ تولید نقاشی را داشته‌اند مطرح می‌کند ، آن‌گاه چگونه می‌توان پیشنهاد کرد که مردم آن را مثلاً در سال ۱۹۶۵ متوقف کنند؟

اما چه چیزی است که با نگاه‌کردن به علایم سنگی روی دیوارهای غار دورهٔ پارینه سنگی ، یك تصویر درباری قرن هفدهم ، و یك نقاشی اکسپرسیونیست انتزاعی ، گفتن اینکه همه اینها یکی هستند را امکان‌پذیر می‌سازد؟ آیا اینکه همهٔ آن‌ها به مقولهٔ یکسانی از شناخت تعلق دارند؟ چگونه این تاریخ‌گرایی هنر در جای خود قرارگرفت؟

زمانی بود که با انتظارات کم کارهای هنری معمولاً در همان جایگاهی قرار می‌گرفتند که ساخته شده بودند. هرچند اکنون تغییر بزرگی اتفاق افتاده است که به‌طورکلی و به طور مشخص دارای نتایج مهمی برای هنر خواهد بود. شاید حتی دلیل بیشتری نسبت به قبل وجود داشته باشد که ایتالیا آن‌گونه که تا این اواخر وجود داشت یك واقعیت هنری بزرگ به‌شمار می‌آمد. اگر ممکن بود که یك تحقیق کلی را انجام داد، آنگاه می توانستیم نشان دهیم که دنیا اکنون چه چیزی را از دست داده است هنگامی که این همه بخش‌ها از این مجموعه قدیمی و وسیع حذف شده است. آن‌چه که به وسیله کنار زدن این بخش‌ها ویران شده بود برای همیشه یك راز باقی می‌ماند. فقط بعد از چند سال می‌توان مفهومی از هنرجدید را داشت که در پاریس در حال شکل گرفتن است.

"یوهان ولفگانگ گوته[۴۲]، مقدمه‌ای بر Propylaen"

هنر جدیدی که در حال شکل گرفتن در پاریس است (البته به صورت آنچه که گفته می‌شود ، موزهٔ لوور) که "گوته" آن را در اوایل ۱۹۷۸ پیش‌بینی کرده بود ، واقعیت هنری بود که ما اکنون آن را مدرنیسم می‌نامیم ، چنانچه درك ما از هنر فقط یك سبك دوره‌ای نباشد بلکه یك شناخت‌شناسی[۴۳] کلی هنر را در نظر داشته باشیم. گوته پیش‌بینی می‌کرد که هنر به شکلی بروز خواهد کرد که با فهم او نسبت به آن متفاوت است که به‌نوبهٔ خود برای ما به یك راز تبدیل می‌شود. ماهیت هنر والا که برای گوته در مفهوم ایتالیایی آن شکل نماد را به خود گرفته است ، و ما می‌توانیم آن را هنر در مکانی خاص بنامیم یا هنر قبل از ابداع موزهٔ هنر ، دیگر برای ما وجود خارجی ندارد. و دلیل آن تنها ربوده‌شدن هنر از مکان‌هایی که برای آن ساخته شده بود و در موزه‌های هنری انزوا گزیده بود نیست ، بلکه ماهیت هنر برای ما در نوع دیگر موزه مطرح می‌شود. نوعی که "آندره مالرو"[۴۴] آن را تخیلی می‌نامد. این موزه شامل همه کارهای هنری می‌شود که می‌توان آن‌ها را تسلیم تولید مکانیکی نمود و بنابراین به عملیات پراکنده‌ای واگذار می‌شود که تولید مکانیکی آن را ممکن می‌سازد: تاریخ هنر. با تاریخ هنر ماهیت هنری که گوته آن را ایتالیا می‌نامد برای همیشه گم شده به حساب می‌آید. یعنی

۳۹- Foucault Michel: فیلسوف، تاریخدان، تئوریسین جامعه‌شناسی، منتقد ادبی و متفکر معاصر فرانسوی (۱۹۲۶-۱۹۸۴).

۴۰- میشل فوکو، "نظم اشیاء" (نیویورک انتشارات پانتئون، ۱۹۷۰) صفحهٔ ۱۶.

41- Las Meninas.

۴۲- GoetheVonWolfgangJohann: شاعر، ادیب، نویسنده، نقاش، انسان‌شناس، فیلسوف و سیاستمدار آلمانی (۱۸۳۲-۱۷۴۹).

43- epistemology.

۴۴- MarauxAndre: نویسنده، منتقد هنری و سیاستمدار فرانسوی (۱۹۷۶-۱۹۰۱).

تصویر شمارهٔ ۳: چیدمان فرانک استلا، نقاشی‌های سیاه، موزه هنر بالتیمور، ۲۳ نوامبر ۱۹۷۶ ، ۲۳ ژانویه ۱۹۷۷

(عکس، موزه هنر بالتیمور)

تصویر شمارهٔ ۴: فرانک استلا، شارد ۱۷ ، ۱۹۷۳ ، آنگونه که از بیرون لابی (سرسرا) خیابان هودسون ۳۷۵ ، آمریکا مشاهده می‌شود.

می‌توان گفت- و این باید مورد تأکید قرار گیرد زیرا از درون یك زمینه شناخت‌شناسی ، حتی وقتی که شروع به فرسوده شدن می‌کند ، مشاهدهٔ کارهای آن مشکل است- که هنر آن‌گونه که ما دربارهٔ آن فکر می‌کنیم فقط در قرن نوزدهم با تولد موزه و انضباط تاریخ هنری زاده شد ، زیرا اینها با دورهٔ زمانی مدرنیزم مشترك هستند (و نه به‌طور مشخص ، عکاسی). آنگاه برای ما ختم طبیعی هنر در موزه یا حداقل در موزهٔ تخیلی معنا پیدا می‌کند ، که به بیان ایده‌آلیست‌ها آن هنری است که با حرف بزرگ A نوشته می‌شود. ایدهٔ هنر به عنوان مستقل ، آن‌گونه که از هر چیز دیگری متمایز است و آن‌گونه که هدف آن قرار گرفتن در تاریخ هنر است به صورت پیشرفت مدرنیسم تجلی می‌کند. و این ایده‌ای از هنر است که نقاشی معاصر آن را می‌پذیرد و همچنین مقصد آن در نهایت راه یافتن به موزه است.

در این برداشت از هنر ، نقاشی معنای هستی‌شناسی[۴۵] را به خود می‌گیرد: این برداشت دارای یك اصل و یك ذات است. پیشرفت تاریخی آن را می‌توان در یك گستره طولانی و پیوسته از آلتامیرا تا پولاك و فراتر از آن به سوی دههٔ ۱۹۸۰ رسم نمود. در این روند پیشرفت ذات نقاشی تغییر نمی‌کند و فقط تظاهر بیرونی آنکه از نظر تاریخ‌نگاران به‌عنوان سبك معروف است دچار تغییر می‌شود.... تاریخ هنر در نهایت نقاشی را به یك دنباله سبك خلاصه می‌کند- سبک‌های شخصی ، دوره‌ای و ملی. و البته پیش‌بینی فراز و نشیب‌های این سبك‌ها ممکن نیست ، چون تحت تأثیر انتخاب‌های فردی نقاشانی هستند که تخیلات بی‌حد و مرز خود را بیان می‌کنند.

یك نمونه جدید از چنین تغییر سبك‌شناسی و استقبال از آن مربوط به این دیدگاه تاریخی- هنری در ارتباط با نقاشی و چگونگی عملکرد آن در حمایت از تداوم پیوسته نقاشی است. این تغییر در اواخر دههٔ ۱۹۷۰در کارهای فرانك استلا[۴۶] مشاهده می‌گردد. گرچه می‌توان گفت که نشانهٔ این تغییر در هر تغییر سبك‌شناسی اولیه در کار استلا بعد از نقاشی سیاه ۱۹۵۹ مشاهده گردید ، ولی حرکت استلا به کارهای تولید شده پر زرق و برق خاص خود که مربوط به سال‌های گذشته است به وسیله مقایسه نوعی جهش ذره‌ای است آنگونه که به عنوان تأییدیه برای بیشتر نقاشی‌های اخیر است ، نقاشی‌هایی که فردگرایی[۴۷] خودش را از طریق بیشترین خودنمایی عجیب و غریب شکل ، رنگ ، مواد و تصویر مشخص می‌کند. عملاً در نمایش دو سالانهٔ موزه ویتنی[۴۸] در سال ۱۹۷۹ ، یکی از نقاشی‌های پرزرق و برق جدید استلا که به عنوان اولین برخورد مخاطب برپا گردیده بود وقتی که درهای آسانسور در طبقهٔ چهارم موزه باز شد ، به نمادی تبدیل شد برای هر چیز دیگری که در آن طبقه به نمایش در آمده بود- مجموعه‌ای از نقاشی‌ها که یقیناً هدف آن مطرح شدن به عنوان بیان حالت عمیق فردی بود ، اما شبیه به درس‌هایی ظاهر گردید که استاد به صورت وظیفه‌شناسانه آموزش دیده بود.

اما جدا از مقلدین استلا ، چگونه می‌توان پدیده مربوط به کارهای اخیر او را توجیه کرد ؟

45- Ontologically.

۴۶- Stella Frank: نقاش انتزاع گرای آمریکایی (۱۹۹۶-۱۹۳۶).

47- Individualism

۴۸- Museum Whitney موزه هنر آمریکا در شهر نیویورک که روی آثار هنر آمریکا در قرن ۲۱ تمرکز دارد.

تصویر شمارهٔ ۵: دانیل بارن، روژاکوب، پاریس، آوریل ۱۹۶۸ ، (عکس از دانیل بارن)

چنانچه به یاد داشته باشیم این نقاشی‌های اولیه استلا بود که به همکارانش نشان داد که پایان نقاشی پدیدار شده است (من به چنین فراریان از صنف نقاشان مانند دن فلاوین ،[۴۹] دونالدجاد ،[۵۰] سل لویت[۵۱] و رابرت موریس[۵۲] فکر می‌کنم.) و تقریباً آشکار است که آینده کاری استلا یك عذاب طولانی مدت در کاربرد بی‌چون و چرای این کارها است ، همان‌گونه که او بیشتر و بیشتر از آن‌ها عقب‌نشینی کرده است و به همراه سر و صدای بسیار زیاد آن‌ها را در مجموعه جدید هاشا کرد. نقاشی‌های اواخر دههٔ ۱۹۷۰ واقعاً در نافرمانی خود از نقاشی‌های سیاه تاریخی هستند و هر یك مانند یك بداخلاق و کج خلق به نظر می‌آیند و با فریاد می‌گویند که پایان نقاشی فرا رسیده است. علاوه‌بر این دیگر حتی به وسیله نقاشی نیز کارهای جدید استلا نمی‌تواند این چنین پرصلابت برای زندگی پایدار این رسانه به بحث بپردازد. طنز کار اخیر استلا این است که او می‌تواند با نقاشی فقط از فاصله یک شئ ترکیبی عجیب و خاص اشاره کند ، یعنی چیزی که ممکن است به خوبی نقاشی را نشان بدهد ، اما آن به سختی و به‌درستی می‌تواند یك نقاشی باشد. این اعتراض به پایان نقاشی یک اقدام کاملاً غیرجالب نیست ، اما یقیناً تنها جالبی برای آن در چنین قرائتی است ، که گرهارد ریشتر کارهای اخیر استلا را به‌عنوان بازسازی از نقاشی ، حماقت محض می‌داند.

به هر حال این به‌عنوان بازنگری است که برای همه قابل درک هست. مثلاً در اینجا دوست استلا، فیلیپ لیدر ،[۵۳] است که عقیدهٔ اکثریت جهان هنر را بیان می‌کند:

در این آثار بسیار متأخر ، استلا با باز کردن درها به روی چیزهایی که تا به‌حال ممنوع به نظر می‌آمد- دوگانگی‌های فیگور و زمینه ، دستکاری ترکیب‌بندی نقاشی به صورت حرکتی و غیره- برای انتزاع‌گرایی به یك حرکت بازسازی شده زندگی و انرژی رسیده است ، که در ارتباطی معجزه آسا وجود دارد. فرد باید کور باشد تا آن را نبیند ، در حالت خلسه باشد تا آن را احساس نکند ، خودسر باشد تا آن را به رسمیت نشناسد و بی‌روح باشد تا به ستایش آن نپردازد.[۵۴]

اصرار لیدر بر اعتقاد ما به معجزه که پژواک اصرار هنسی و رز هم است ، شاید نشانه شرایط واقعی اکنون نقاشی باشد: تنها یك معجزه می‌تواند جلوی به پایان رسیدن نقاشی را بگیرد. نقاشی‌های استلا معجزه نیستند ، اما شاید ناامیدی محض آن‌ها بیانی است از نیاز نقاشی به معجزه‌ای برای نجات.

لیدر در دفاع خود برای کارهای اخیر استلا انتقاد من را پیش‌بینی کرده است و طبق معمول فرض می‌کند که یک تغییر بزرگ سبك با مقاومت روبه‌رو خواهد شد:

هر هنرمندی که آرزومند رسیدن به یك تغییر اصلی در سبك ، مخصوصاً از نظر انتزاع است ، باید خود را برای دوره‌ای آماده کند که در آن «با موفقیت‌های خود کنار بیاید» طی این دوره او باید منتظر از دست‌دادن دوستان و توقف تأثیرگذاری بر جوانان شود... این فقط مشکل کشاندن شرایط تا حدی است که فرد خود را در تله مرز هنر می‌یابد ، و تهدید توقف و سست‌شدن کار به صورت ضعیف و غیرخلاقانه. در چنین نقطه‌ای او باید با منطق خودش جهت ادامه کار کنار بیاید -یا باید این کار را انجام دهد یا برای همیشه زندانی

۴۹- Flavin Dan: هنرمند جریان مینیمالیسم آمریکا (۱۹۹۶-۱۹۳۳).

۵۰- Judd Donald: هنرمند آمریکایی جنبش مینیمالیسم (۱۹۹۴-۱۹۳۳).

۵۱- LeWitt Sol: هنرمند آمریکایی همگام با جنبش های هنر مفهومی‌ومینیمالیسم(۲۰۰۷-۱۹۲۸).

۵۲- MorrisRobert:هنرمندمفهومی،مجسمه‌سازمینیمالیست ونویسندهٔ‌آمریکایی‌متولد۱۹۳۱.

۵۳- Leider Philip: سردبیر ماهنامهٔ آرت فروم درسال‌های ۱۹۷۱-۱۹۶۱.

۵۴- فلیپ لیدر، اشتلا از ۱۹۷۰ ، (موزهٔ هنر فورت ورت، ۱۹۷۸) صفحهٔ ۹۸.

موفقیت خود باقی بماند و با تکرارهای بی‌حاصلی که در کارهای اخیر روتکو ،[۵۵] استیل[۵۶] و براك[۵۷] است روبه‌رو شود.[۵۸]

نظرات دربارهٔ کارهای اخیر روتکو ، استیل و براک به غیر از تکرارهای بی‌حاصل ، می‌تواند تحت شرایط فعلی هنر دارای ارزش خاص خود می‌باشند. البته این اساس کار دانیل بارن است که هیچ‌گاه از زمانی که او فعالیت‌هایش را در ۱۹۶۵ شروع کرد یك تغییر سبك‌شناسی واحد را ثابت نکرده است.

این دیگر یك مسأله انتقاد کارهای هنری از نظر معنا، زیبایی‌شناسی، فلسفی و غیره نیست. حتی مسأله شناخت چگونگی ایجاد کار هنری، موضوعیت، نقاشی و یا چگونگی علاقمندشدن نسبت به تاریخ هنر نیست و نه حتی پرسیدن از خود در این‌باره که آیا این می‌تواند جهت ایجاد کار هنری، جالب باشد یا نه، اساسی باشد یا مضحك و چگونه اگر شما هنرمندید یا متمایل به هنرمندبودن هستید (یا اگر این کلمه را به چالش می‌گیرید.) با بازی کنار بیایید طوری که این بازی را با ابزار خاص خود و با بهترین توانایی خود اجرا کنید. این دیگر حتی مسأله چالش برانگیز در برابر سیستم هنری نیست. این دیگر مسأله لذت بردن از تحلیل بی‌پایان خود نیست. هدف این کار کاملاً متفاوت است. هدف آن چیزی کمتر از منسوخ‌کردن مجموعه‌ای نمی‌باشد که ماهیت هنر را در تولید و در نهادهای آن شکل می‌دهد.

"دانیل بارن، واکنش‌ها"

کار بارن گسترده‌تر از کار هر نقاش دیگری در دههٔ گذشته به نمایش آمده است. و گرچه کار او در نمایشگاه‌ها و موزه‌ها و هم‌چنین در خیابان‌ها در سرتاسر جهان مشاهده شده است و مردم کار او را بیشتر از کار هر هنرمند معاصر دیگری دیده‌اند ، اما این برای همه جز برای عده‌ای محدود به صورت بسیار نامرئی باقی‌مانده است. این تناقض دلیلی بر شروع موفقیت بارن و هم‌چنین دلیل وفاداری ظاهراً محکم به نقاشی است که باید آن را رمز نامید. هنگامی که بارن در سال ۱۹۶۵ تصمیم به ایجاد کارهایش فقط در محیط واقعی گرفت ، و همیشه از نوارهای عمودی به پهنای ۸/۷ سانتیمتر استفاده می‌کرد و رنگ‌های سفید یا شفاف را به کار می‌برد ، او آشکارا یك انتخاب زیرکانه را عملی نمود. چون طبق پیش‌بینی خود این فرمت برای مجموعه‌های هنر قابل هضم نبود ، صرف‌نظر از اینکه چه میزان آن مجموعه‌ها طی پانزده سال گذشته انعطاف‌پذیر بوده‌اند. آن‌گونه که ما مشاهده کرده‌ایم ، حتی چنین ترکیب‌های عجیب و غریب مانند ساخته‌های اخیر استلا می‌تواند به‌راحتی نقاشی به حساب آید ، گرچه یقیناً این‌گونه نیست و در این صورت می‌توان آن‌ها را طبق معمول ادامه‌دهندهٔ نقاشی درك کرد.

در یك حال و هوا که در آن کارهای بیش از حد احساسی استلا را می‌توان به سادگی به عنوان نقاشی در نظر گرفت این قابل درك است که کار های بارن اینگونه نیستند. بنابراین تعجب برانگیز نیست که بارن به عنوان هنرمند مفهومی در نظر گرفته می‌شود ، کسی که کاری به جنبه‌های قابل مشاهده نقاشی ندارد (یا آن‌چه که مارسل دوشان آن را جنبه‌های شبکیه‌ای می‌نامد.) اما بارن همیشه به طور ویژه روی قابل مشاهده بودن کار خود تأکید می‌کند ، یعنی ضرورت مشاهده شدن آن. چون او خیلی خوب می‌داند که هنگامی که نوارها به عنوان نقاشی مشاهده می‌شوند ، نقاشی به عنوان "حماقت محض" درك می‌گردد. در لحظه‌ای که کار بارن قابل مشاهده می‌شود ، رمز نقاشی از بین رفته و تکرارهای بارن می‌توانند متوقف شوند: در نهایت پایان نقاشی به رسمیت شناخته می‌شود.■

۵۵-Rothko Mark: نقاش اکسپر سیونیست انتزاعی آمریکا-لیتوانی تبار (۱۹۷۰-۱۹۰۳).

۵۶-still Clyfford: نقاش آمریکایی و یکی از از چهره‌های پیشرو در جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی (۱۹۸۰-۱۹۰۴).

۵۷-Braque George: نقاش فرانسوی قرن بیستم در سبک های فوویسم و کوبیسم (۱۹۶۳-۱۸۸۳).

۵۸-همان، صفحات ۹۷-۹۶.