نقاشان معاصر جهان

مایک بیدلو
هنر نقل قول

علی اصغر قره باغی

یکی از ویژگی‌های هنرهای تجسمی دهۀ ۱۹۸۰ ارجاعات بی‌حساب و افراط‌آمیز به آثار شناختۀ بزرگان تاریخ هنر و تقلید از شاهکارهای هنری و شمایل‌نگاری‌های گذشته بود. نقاشانی که به این کار روی آوردند خود را فرامدرن و پست‌مدرن نامیدند و نه تنها از گسترۀ پردامنه و چاه ویل تاریخ هنر بهره گرفتند، بلکه بخشی از آن‌چه را تمدن هنرهای تجسمی نامیده می‌شود نیز مو به موکپی کردند و از آن خود جلوه دادند. این نقاشان از طرح اسب و گاو و گوزن غارنگاره‌های پارینه‌سنگی و چشم‌های درشت سومریان و مینیاتورهای ایرانی و هندی و چاپ‌های ژاپنی گرفته تا آثار پیکاسو و موندریان را دستمایۀ آثار به اصطلاح پست‌مدرن خود قرار دادند. آثاری که از این راه پدید می‌آمد به ندرت شکل تأثیرپذیری و بهره‌جویی ازمکتب و مشرب و دوران خاصی از تاریخ نقاشی را داشت و بیشتر به تقلید آشکار و نسخه‌برداری از آثار دیگران شباهت می‌یافت. پست مدرلیسم نه تنها این بهره‌جویی‌ها را نهی نمی‌کرد بلکه مشوق آن هم بود. آن را اقدامی در راستای نادیده انگاشتن مؤلف می‌دانست و بر این نکته تأکید می‌ورزید که تمامی تولیدات فرهنگی هر دوران حاصل شرایطی است که در گذشتۀ آن دوران پدید آمده و هر نوآوری، هر چند هم نبوغ‌آسا و جادویی، به شکلی در پیوند با گذشته بوده است. در آن روزها این شکل از هنر که «هنر نقل‌قول و بازگشت» نامیده می‌شد طرفداران خود را داشت و بسیاری از نقاشان به بهانه‌های گوناگون به تقلید از آثار دیگران پرداختند. جولیان اشنابل به بهانۀ بزرگداشت کاراواجو آثار او را تقلید می‌کرد[1] و شری لوین از روی عکس‌های والکر ایوانز عکس می‌گرفت و آن را از آن خود جلوه می‌داد. می‌گفت: «والکر ایوانز هنر خود را به کالا مبدل کرده و فروخته است و اکنون این حق مسلم من است که از روی این کالا، مانند هر کالای دیگر عکس بگیرم. اصلاً چه تفاوتی میان عکسی که از یک عکس دیگر گرفته شده با عکسی که از یک شئی یا هر چیز دیگر گرفته شده باشد وجود دارد؟[2] سایمون لینک عکس‌های تبلیغات

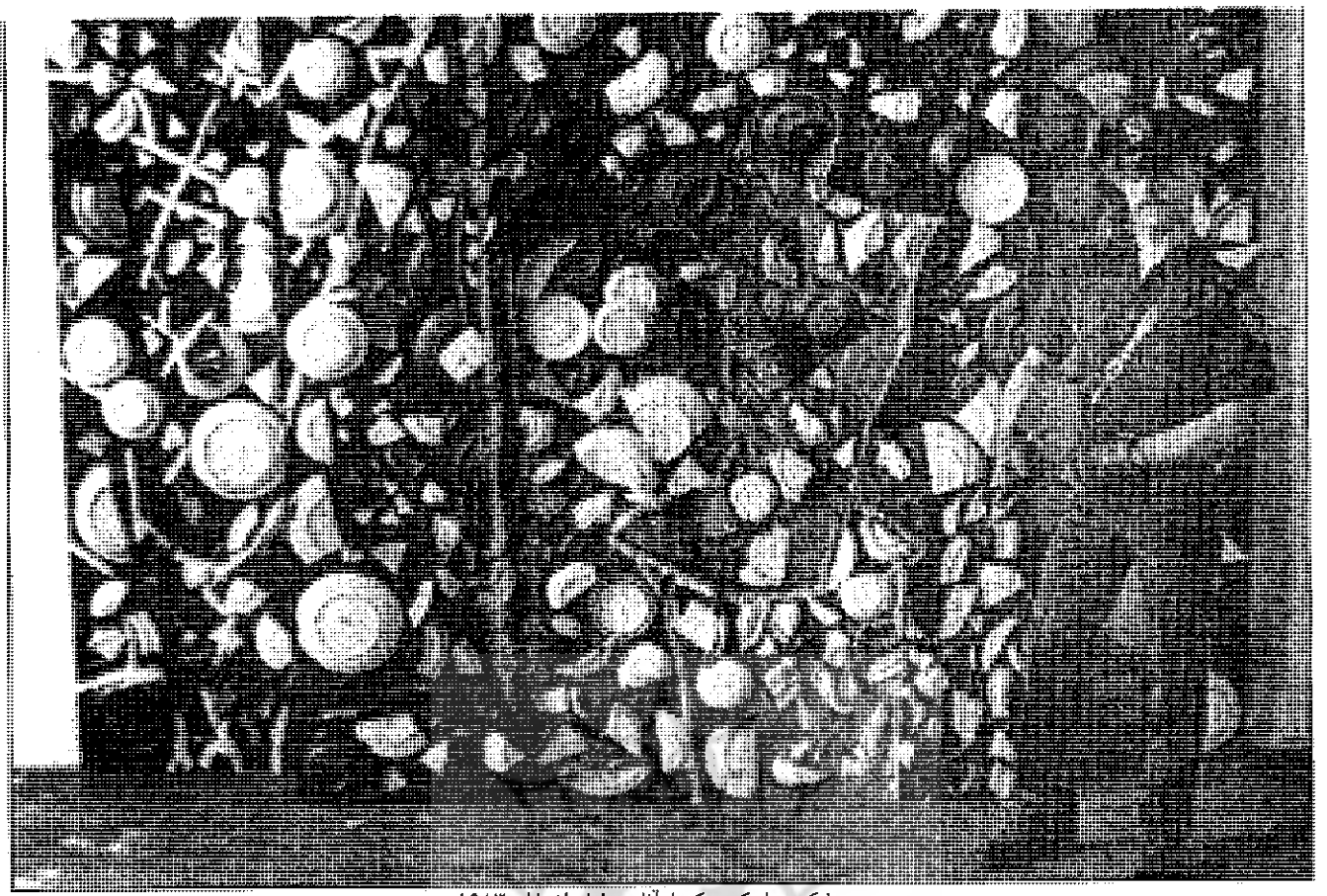
مایک بیدلو ۱۹۸۵ عکس از تام وارن

وزنامه‌ها را کپی می‌کرد و الکساندر کوزولاپف، میکی اوس و مائو را نقاشی می‌کرد، رابرت کالسکات چهرهٔ دم‌های نقاشی‌های مشهور و سرشناسانی همچون وج واشنگتن را به چهرهٔ سیاهان تغییر می‌داد و بر ن بود که با این کار نژادپرستی سفیدپوستان را به رخ ان می‌کشد و نشان می‌دهد که هنر غرب و تاریخ آن همیشه دغدغه‌رو سیاست‌های تبعیض نژادی بوده و سیاهان را از عرصهٔ هنر بیرون رانده است. این رشته سر راز دارد و منظور از آوردن این نمونه‌ها آن است که به ستره‌ٔ بهره‌جویی‌ها و دلیل و بهانه‌ها که در سر لوحهٔ آن یکانستراکشن مدرنیسم قرار داشت اشاره‌یی شده اشد. البته این ناخنک‌زدن‌ها و کش رفتن‌های هنری یر سرپوش فلسفه باقی بی‌سابقه هم نبود، پیشتر ارسل دوشان با کپی کردن مونالیزا، اثر لئوناردو این سم را بنیاد نهاده بود و نقاشانی همچون الین ستورتوانت و ریچارد پتی‌بون از او پیروی کرده بودند. اگفته پیداست که این تقلیدها فریاد اعتراض هنردوستان را هم به دنبال داشت و تاریخ هنر معاصر رای تقبیح و ناپسند شمردن این کار از واژگانی بهره لرفت که گاه بسیار تند و دشمن‌خویانه بود و گاه لحنی سلایم‌تر و مسالمت‌آمیزتر داشت. واژگانی همچون ایده‌دزدی»، «کش رفتن»، «رفت و روب و تلخیص»، وانمودگری»، «از آن خود کردن» و «بازگویی و نقل قول» ر شرح و بیان هنر دههٔ ۱۹۸۰ به وفور دیده می‌شود. از میان این واژگان همین عبارت «بازگویی و نقل‌قول» رواج یشتری یافت، لحنی توصیف‌کننده‌تر دارد، کم‌تر اوری‌کننده است و حکمی هم نیست که اطلاق و اعتبار اشته باشد. اما به نظر من دزدخویی و بدل‌سازی واژهٔ گویاتر و کارآمدتری است و خواهم گفت چرا.

مایک بیدلو، با تمام شرح و تفصیل‌هایی که پست‌مدرنیسم برای توجیه کار او تراشیده، یکی از این دزدخویان مدرن است. او آشکارا از دیوار بسیاری از قاشان دیگر بالا رفته و آن‌چه را به سرقت برده از آن خود جلوه داده است. مایک بیدلو بعد از پایان بردن شتهٔ هنر و تاریخ هنر دانشگاه ایلنویز، راهی نیویورک شد تا بخت خود را در نگارخانه‌ها و بازار هنر آن شهر یازماید. با ارائهٔ سه اثر در نمایشگاه تایم اسکوئر یویورک شرکت کرد و یکی از این سه اثر که نوعی کلاژ عکاسی بود اسباب شهرت او را فراهم آورد. در ۱۹۸۲ یک کارگاه اختصاصی در اختیار او نهاده شد و از آن پس هر چه تولید کرد با بوق و کرنا در نگارخانه‌های معتبر نیویورک به نمایش گذاشته شد. بیدلو در آغاز به سبک و سیاق و رنگ‌پاشی‌های جکسون پولاک چند پردهٔ عریض و طویل نقاشی کرد. شیوهٔ نقاشی پولاک چیزی بود که بشود موبه‌مو تقلید و کپی کرد و بیدلو به همان شیوهٔ ریختن رنگ از قوطی و شتک زدن با جارو و قلم‌مو قناعت کرد. بیدلو می‌گوید: «هرگز نمی‌خواستم تالی جکسون پولاک باشم. ادرار کردن پولاک در شومینهٔ پگی گوگنهایم بیشتر از نقاشی‌هایش برایم جالبه داشت.[۳] بیدلو ظاهراً می‌خواست با نقاشی کردن به شیوهٔ جکسون پولاک این نقاشی‌های کپی ناشدنی را از چنگ نخبگان در آورد و در اختیار مردم کوچه و بازار قرار دهد. بیدلو در سال‌های ۱۹۸۶ و ۸۷، هفت اثر مشهوری را که پیکاسو با مضمون «زن» نقاشی کرده بود در اندازه‌های اصلی کپی کرد و در ۱۹۸۸ به نمایش گذاشت. نخستین اثری را که از پیکاسو کپی کرد، دوشیزگان آوینیون بود و اعتقاد داشت که غیر از فرم، هر چیز دیگر این نقاشی‌ها متعلق به خود اوست. معنایی که از ظاهر این حرف برمی‌آید آن است که فرم‌ها را از پیکاسو وام گرفته است و اگر پیکاسو فرم خود را از روی زن نقاشی کرده، بیدلو هم فرم خود را از روی نقاشی پیکاسو نقاشی کرده و کار هر دو در واقع کپی کردن و بازنمایی فرم بوده است. بیدلو این را به روی مبارک نمی‌آورد که پیکاسو فرم زن را از صافی نگرش هنری خود گذرانده و عصاره و تقطیر آن را نقاشی کرده اما کار بیدلو نسخه‌برداری و کپی کردن این عصاره‌ها و جوهره‌های دست به نقد و حاضر و آماده بوده است. بیدلو بعد از این سلسله نقاشی‌ها به گشت و گذار در قلمرو نقاشی دیگران پرداخت و بی‌آن‌که حد و مرزی برای خودش قایل باشد، هر چه را به دستش رسید برداشت و به کپی کردن آثار برانکوزی و جورجو موراندی و جولیان اشنابل پرداخت و عمداً آثاری را انتخاب می‌کرد که در هر کتاب پیش پا افتادهٔ تاریخ هنر چاپ شده و تماشاگر با آن آشنا است. از آن‌جا که این تصویرها اغلب کوچک و رنگ‌ورورفته بود، اعتقاد داشت که در فرایند کپی کردن، در پیکره‌بندی نهایی دخالت داشته و رد پای هنر و اثر انگشت خود را بر سطح تابلو بر جا گذاشته است و به همین اعتبار، سطح نهایی تصویر دستکار خود اوست. بیدلو هم مانند شری لوین، یکی از پست‌مدرنیست‌هایی است که مسألهٔ مال خود کردن را در قلمرو هنرهای تجسمی مطرح کرده و در تمامی مفهوم اصالت به تردید می‌نگرد. بیدلو با استناد به گفتهٔ شری لوین می‌گفت: «من این نقاشی‌ها را از روی آثار دیگران کپی نمی‌کنم بلکه آن‌ها را از روی عکس آثار دیگران نقاشی می‌کنم و همواره حضور لحظات عکس‌برداری میان دو اثر اصلی و کپی وجود دارد... چه عیبی دارد که یک نقاش به سبک و سیاق یک هنرمند، آثار هنرمندی دیگر را نقاشی کند؟» بیدلو در گفت‌وگویی با کارلو مک‌کورمیک در پاسخ به این پرسش که اصلاً چرا به این شکل از نقاشی روی آورد می‌گوید: «دلایل متعدد دارد. می‌خواستم هنری بیافرینم که هم وسوسه‌گر و اغواکننده باشد و هم مخرب و نابودکننده. می‌خواستم گام‌های نهایی را در قلمرو آن‌چه عرصهٔ تابوها نامیده می‌شد بردارم. من ظاهراً این شکل نقاشی را از ۱۹۸۲ آغاز کردم اما واقعیت آن است که در تمام عمرم این کار را کرده‌ام و کپی کردن را ابزار غریزی آموختن می‌دانم. به این طریق تنها چیزهایی را نقاشی می‌کنم که دوست می‌دارم.» بیدلو در بخش دیگری از همین مصاحبه می‌گوید: «وقتی که با خودم تنها هستم، هرگز جرأت نمی‌کنم که خودم را به مفهوم واقعی و سنتی نقاش بدانم. جوتو، تیسین، رامبراند و گویا نقاش بودند، من فقط یک سرگرم‌کننده مردم هستم که از قضا روزگار خود را به جا آورده است و تا جایی که در توانش بوده کم‌ظرفیتی و کندذهنی و پوچی و شیفتگی بی‌پروپایهٔ هم عصران خود را آشکار کرده است. نقاشی‌های من نقاشی نیست، یک اعتراف تلخ است. خیلی بیش از آن‌چه ظاهرشان نشان می‌دهد دردآور است، اما این قدر هست که صادقانه است.» و بلافاصله اضافه می‌کند که: «این حرف هم یک نقل‌قول و بازگویی است، یک جور کپی کردن است، تکرار حرفی است که پیکاسو زده است و به هر حال بازگوکردنی و شگفت‌آور است.» مایک بیدلو با فروتنی ظاهری این‌ها را می‌گوید اما برای آن که توانایی خود و اهمیت کارش را هم به رخ تماشاگر کشانده باشد می‌افزاید که: «یک نقاش باید بتواند مانند نقاشان دیگر نقاشی کند. کپی کردن برخلاف آن‌چه به نظر می‌آید کار آسانی نیست. اگر تجربه کنید خواهید دید که اگر توانایی و دانش لازم را نداشته باشید، نتیجهٔ کار شکلی سرهم بندی شده پیدا خواهد کرد.» اشارات بیدلو همه برای آن است که یک وقت فکر نکنند که زیر بته عمل آمده و راه و رسم نقاشی کردن را نمی‌داند.

بیدلو برخی از آثارش را در حضور تماشاگران و به عنوان هنر پرفرمانس نقاشی می‌کند و بر آن است که با این روش هم تماشاگر را با فرایند نقاشی آشنا می‌کند و هم اسباب آشنایی او را با نقاشانی که فقط نامی از آنان شنیده است فراهم می‌آورد. خودش معتقد است که اگر هم به این دو هدف دست نیابد، دست‌کم اسباب سرگرمی مردم را فراهم آورده است. بیدلو در پاسخ مک کورمیک که این شکل نقاشی را نشانهٔ نهایت شیفتگی نسبت به هنر یک نقاش خاص می‌داند می‌گوید: «اصلاً این طور نیست. چنین برداشتی یک اشتباه محض است. کاری که من می‌کنم در واقع شکستن و فروریختن بت‌ها و نشانهٔ تغییر مداوم دیدگاه و رابطهٔ من با آن‌ها است. کاری که من می‌کنم بیشتر در پیوند با رمزو راززدایی و ناتوان کردن قدرت منکوب‌کنندهٔ برخی از نقاشان است تا شیفتگی و ستایش هنر آنان.»

نقاشی کردن از روی عکس آثار دیگران، نوعی پیوند ظاهری میان نقاشی بیدلو و نظریه‌های والتر بنیامین پدید می‌آورد. والتر بنیامین بر آن بود که چاپ آثار نقاشان و تکثیر مکانیکی آن‌ها، هاله و شمیم اصالت و یکه بودن را از میان می‌برد[۴]. اما در فرایند نقاشی

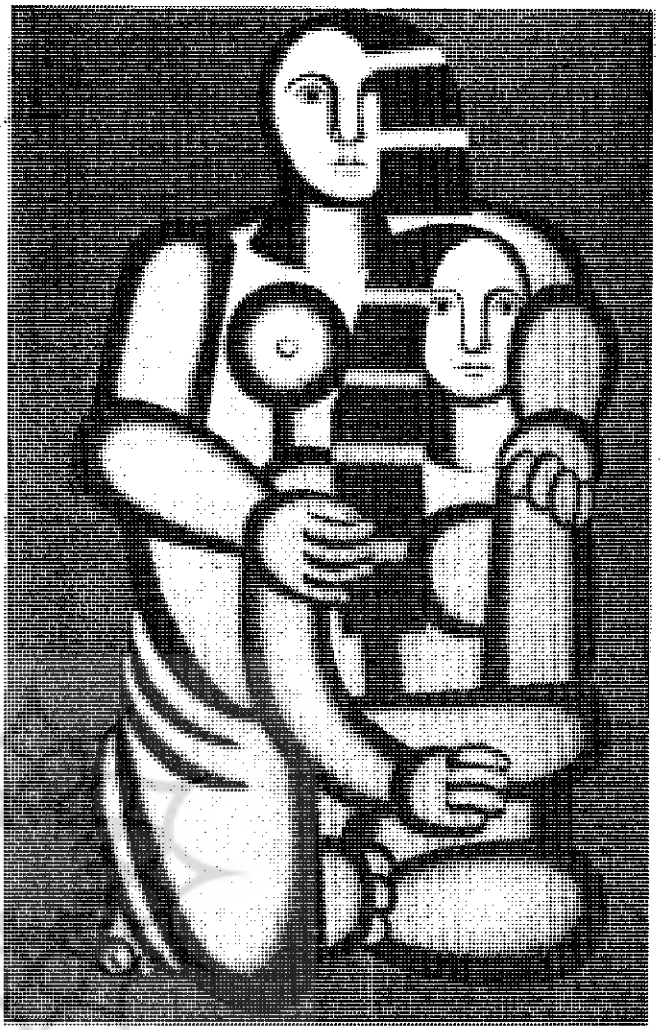


مایک بیدلو: کپی یکی از آثار جولیان اشنابل، ۱۹۸۳

بیدلو، عکس چاپ شده بار دیگر به یک ارژینال مبدل می‌شود و معکوس فرایند پیشین را فراهم می‌آورد. بیدلو در مصاحبه‌یی با تلویزیون کانال ۴ لندن، در پاسخ به این پرسش که: «خریدار اثر کپی شدهٔ تو در واقع صاحب چه چیزی خواهد بود؟» پس از مدتی سکوت جواب داد: «خب معلوم است، یک اثر ارژینال مایک بیدلو را خواهد داشت.» این حرفی است که به آسانی نمی‌توان در درست بودن ظاهری آن شک کرد و زبان نقد هنری هم که بتواند این شرایط پیچیده را توصیف کند ناگزیر زبانی پیچیده خواهد بود. به عنوان نمونهٔ بیدول آثار موراندی را هم کپی می‌کند و در مورد این کار با اندکی مسامحه می‌توان گفت که موراندی طبیعت بی‌جان خودش را نقاشی می‌کرد و بیدلو طبیعت بی‌جان موراندی را نقاشی می‌کند. ناگفته پیداست که احساس این دو نقاش هنگام نقاشی کردن، زمین تا آسمان تفاوت دارد اما بیدلو دل‌نگران نمایش احساس نیست و می‌خواهد اثری تجسمی پدید آورد. موراندی بطری‌ها و جعبه‌ها و کاسه کوزه را مضمون و مدل قرار می‌داد و بیدلو عکس تابلوی موراندی را مضمون و الگو قرار می‌دهد و ثمری که پدید می‌آید به همان اندازه اثر بیدلو است که تابلوی موراندی، اثر موراندی بود. اگر موراندی هم مانند بیدلو می‌خواست اثر خود را کپی کند، بی‌تردید حاصل کار چیزی می‌شد همسنگ آن‌چه بیدلو نقاشی کرده است و تازه مگر نه این که بسیاری از آثار موراندی در ظاهر به یک دیگر شباهت دارد، یکی در روال دیگری است و در کپی کردن جای بطری‌ها را تغییر داده است. پیامی که بیدلو با کپی کاری‌های خود القاء می‌کند ضدیت با این باور مدرنیستی هارولد رزنبرگ است که هر کار هنرمند را یک اثر هنری می‌دانست. بیدلو این پرسش را مطرح می‌کند که چرا اگر موراندی اثر خود را کپی کند، حاصل کارش یک اثری شمرده می‌شود اما اگر یک نقاش دیگر آن را کپی کند، کاری بی‌ارزش کرده است؟ مگر دکیریکو در دیوانه بازی‌های خود برخی از آثارش را هفت هشت بار کپی نکرد و همهٔ آن‌ها آثار هنری شناخته نشدند؟

به هر حال آن‌چه بیدلو انجام می‌داد و خریدار هم داشت، یکی از وجوه هنرهای تجسمی دورانی بود که پست‌مدرن نام گرفت. هنر نقل‌قول، در دایرهٔ اندیشگی نظریه‌پردازان پست‌مدرن، در واقع نقد برخی از عناصر ایدئولوژی مدرنیست‌ها بود که دیگر جاذبه‌یی نداشت و همین راهکار بود که سرانجام به دیکانستراکشن (واسازی) در هنرهای تجسمی انجامید. مدرنیسم هم با آن که بدعت را تبلیغ می‌کرد و تقلید کردن را عیب و عار می‌دانست، به آثار دیگران ناخنک می‌زد و از آن بهره می‌گرفت اما زیرکانه با سروته کردن و تحریف و انتزاعی نمایاندن، کش رفتن‌های خود را پنهان می‌کرد و به هر تمهیدی که شده کلاه شرعی بر سرش می‌گذاشت. پست‌مدرنیسم می‌خواست از این ریاکاری‌های مدرنیستی پرده بردارد و آن را برملا کند. هنر نقل‌قول حرکتی بود (اگر بتوان آن را حرکت نامید)، که می‌خواست رودرروی بت‌سازی و ستاره‌سازی‌های مدرنیستی به‌ایستد و سبک‌های فردی گذشتگان را بی‌اعتبار کند. می‌خواست شاهکارهای هنری را از بقعهٔ قداست و از چنگ متولیان آن بیرون آورد و چنین وانمود کند که حتی آثار بزرگان نقاشی و شاهکارهای گذشته اشیای پیش پا افتاده و حاضر آماده‌یی است که می‌توان با بازیافت و واسازی (دیکانستراکشن) آن‌ها هنری تازه و روزآمد به دست داد. می‌خواست این هنر تازه را در اختیار مخاطبان عامی که داعیهٔ نخبگی و هنرشناسی ندارند اما هنر را می‌ستایند قرار دهد.

با این همه، همان طور که در آغاز اشاره کردم برای توصیف این راهکار پست‌مدرنیستی، بدل سازی کژراهه و تبه‌کارانه واژهٔ گویاتر و کارآمدتری است. کاری که در آغاز به هدف بزرگداشت و ستایش بزرگان تاریخ هنر انجام می‌شد اکنون به دوستی خاله خرسه شباهت یافته است، حسادت و اخته‌سازی رقابت‌آمیزی را به ذهن



مایک بیدلو: این اثر لژر نیست، ۱۹۹۲

متبادر می‌کند که هدفی جز نابودی دسیسه‌آمیز اصالت در سر نمی‌پرورد. آن‌چه مایک بیدلو و شری لوین و سیندی شرمن و یک دور تسبیح پست‌مدرنیست‌های دیگر زیر پوشش هنر نقل‌قول انجام می‌دهند، کپی آثار دیگران نیست بلکه حمله بردن به آثار و شاهکارهای اصلی به منظور بی‌اعتبار کردن حیثیت و شأن هنری آن‌هاست. می‌خواهند با اصالت‌زدایی، میراث‌های فرهنگی و شمایل‌های گذشته را به اشیای عادی و روزمره مبدل کنند و هنر را به روزی بیندازند که شاهد آنیم. با این کار، یک شاهکار هنری نه تنها به یک مدل ساده و پیش‌پا افتاده و در نهایت یک پیوستار تازه مبدل می‌شود، بلکه حاصل کار هم به نام و عنوان آن‌که آن را کپی کرده است ثبت می‌شود و این عملی است که از محدودهٔ طنز و نقیضهٔ پست‌مدرنیستی فراتر می‌رود و شکلی شریرانه و کینه‌توزانه به خود می‌گیرد. هنر به اصطلاح نقل‌قول ماحصل روان‌پاره‌گی فرهنگی و شکلی از یک بیماری روانی است که پیشتر در «تبارشناسی پست‌مدرنیسم» به آن اشاره کرده‌ام[5]. همان‌گونه که برخی بیماران روانی در مشروعیت حضور خود درجهان به تردید نگاه می‌کنند، نقاش نقل‌قول هم احساس نامشروع بودن هستی هنری خود را بر اثر ارژینال می‌تاباند و هیچ انگاری روانی، هستهٔ اصلی و کانونی هنر او شمرده می‌شود.

گفتن ندارد که آن‌چه از این راه به دست می‌آید هنر نیست، نوعی رکود زیبایی‌شناسی است و اگر تا این جا از این کار به عنوان «هنر نقل‌قول» نام برده‌ام فقط به منظور اشاره و ارجاع به یک اصطلاح پست‌مدرنیستی بوده است. این کار، هنر نیست بلکه شکلی از واپس‌گرایی است، در آن نشانی از جهش خیال و دگرسانی و دگردیسی و پوست انداختن و شور و جذبه دیده نمی‌شود. آن‌چه هست و خود را با وقاحت به رخ می‌کشد، انکار احساس و نمایش تهی بودن و بی‌معنایی است. نوعی شکل‌گرایی سرگرم‌کننده و فاصله گرفتن از دایرهٔ تفکر و اندیشه است و حاصل کار هم چیزی نخواهد بود به جز سوق دادن هنر به سمت پوچی و تباهی. آن‌چه بیدلو، انجام می‌دهد شکلی از نقاشی است که بر مبنای فرمول‌بندی‌های گذشته پدید می‌آید. او نقاشی را اجرا نمی‌کند بلکه آن را می‌نویسد و خیلی هم محتاطانه عمل می‌کند. کار او نه یک مورد تکرار کیرکه‌گاردی است و نه همزمانی یونگی. فقط و فقط نوعی تکرار توهین‌آمیز کلیشه‌ها است. این تقلیدهای آشکار بدان سبب است که در دوران پست مدرن هم مانند مدرنیسم، برخی از هنرمندان، گرفتار اختگی هنری، آینده‌یی برای خود و هنر خود نمی‌بینند، هنرشان را «پسا تاریخی» می‌نامند و در اختیار ببرکاغذی نحلهٔ فلسفی پوچ‌گرایی و نیست‌اندیشی می‌گذارند تا هر بلایی که خواست بر سر آن بیاورد. دست آخر هم این خرسک بازی‌ها را پیرهن عثمان «مرگ هنر» و «پایان هنر» می‌کنند و به رقص و بشکن برمی‌خیزند که نقاشی مرده است. البته یک دلیل اجتماعی هم برای این کار وجود دارد که نباید نادیده گرفته شود و آن این واقعیت بی‌برو‌برگرد است که همیشه وقتی توان آفرینشگری نزول می‌کند، تئوری و نظریه‌پردازی عرصهٔ گسترده‌تری برای خودنمایی پیدا می‌کند و اهمیت بیشتری می‌یابد.

◇

پانویس‌ها و منابع:

۱. در گلستانهٔ شمارهٔ ۱۹، مرداد ۷۹ به نقاشی جولیان اشنابل پرداخته‌ام.

۲. به فرایند «مال خود کردن» به عنوان یک راهکار پست‌مدرنیستی در گلستانه شماره ۱۱، آذر ۷۸ اشاره کرده‌ام.

۳. نقل‌قول‌ها از مصاحبهٔ ۱۹۸۵ مک‌کورمیک با مایک بیدلو است.
"Art Talk, The Early 80s", ed. Jeanne Siegel , Da Capo , New York, 1988

۴. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction

۵. نگاه کنید به گلستانه شماره ۱۷ و ۱۸ تیرماه ۷۹.

منابع:

- Danto, Arthur C. "After the End of Art", Princeton University Press, New Jersey , 1997
- McEvilley, Thomas, "Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era", Cambridge University Press, Cambridge, 1995
- Masheck, Joseph "Art Matters in the Present", Tha Pennsylvania University Press, Pennsylvania , 1993
- Siegel, Jeanne, "Art Talk", Da Capo Press, New York, 1990
- Taylor Brandon, "The Art of the Today", Everyman Art Library , London, 1995
- Walter Benjamin, "Illumination", ed. Hannah Arendt. trans, Harry Zohn,