مینیمالیسم و مدرنیسم متعالی

• آلکس پاتس
• ترجمه‌ی شاپور عظیمی

Minimalism and High Modernism

در دو دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، چند گرایش مختلف از جمله پاپ، مفهوم باوری (conceptualism)، مینیمالیسم [کمینه گرایی]، آرته پوورا[۱] (Arte Povera)، نئو. دادا، و کنش محوری، هنجارهای رایج در جریان غالبِ مجسمه سازی را به چالش طلبیدند[۲]. من در این جا بر مینیمالیسم و زمینه‌ی نقادی حاکم بر آن متمرکز می شوم، زیرا از دل همین نحله است که تاکنون عمیق ترین و ماندگارترین دل مشغولیِ انسان با برداشت های پیشین از مجسمه سازی ظاهر شده است. آثار مینیمالیستی نسبت به دیگر اَشکال هنر سه بعدی الزاماً واکنش های شدیدتر یا پیچیده تری ایجاد نکرده اند، اما به واقع ناقدان را برانگیختند تا این سطح از واکنش

sm and High Modernism.in The Sculptural
ist(New Haven and London:Yale University

(پیشاب): برخی از نظریه پردازان تاکید دارند به جای واژه (post) ا دهه‌های اخیر استفاده کنند. آن‌ها متعمدا اصطلاح پست‌مدرنیسم را به کار ب چند دهه‌ی پیش از سال ۲۰۰۰ میلادی را ادامه‌ی مدرنیسم می‌دانند و نه آنا

را نیز لحاظ کنند. ترکیب شاخص اشغال قابل توجه و پیچیده‌ی فضا با اَشکال ناچیز و غیرتصویری بیننده را در جایگاهی قرار داد که در آن مفهوم اثر به‌مثابه‌ی حضور فیزیکی، که دریافت‌های متغیر و گوناگونی را باعث می‌شد، اهمیتی هم‌تراز شکل یا تصویری که نشان می‌داد یافت.

○ ظاهر نگاری[۳] (literalism) و شیءوارگی (objecthood)

مقاله‌ی «هنر و شیءوارگی» که در سال ۱۹۶۷ توسط مایکل فراید (Micheal Fried) در مجله‌ی **آرت فورم** به چاپ رسید، برجسته‌ترین تحلیل مینیمالیسم است که مسائل مربوط به این بازاندیشیِ هنر سه‌بعدی را به تفصیل بیان می‌کند و دل‌مشغولی‌های پنهان در تحلیل‌های مینیمالیستی و دیگر تحلیل‌های وابسته به برداشت‌های گذشته از مجسمه‌های مدرنیستی را به روشنی نشان می‌دهد. این مقاله‌ی بحث‌انگیز و پیچیده علیه مینیمالیسم دو عامل کلیدی را به شیوه‌ای آشکار ساخت که هیچ تغییر دیگری تا آن زمان چنین نکرده بود و آن دو عامل عبارت بودند از: تمرکز و تأکید ضدمدرنیستی جدید بر اثر هنری به مثابه‌ی شیء صرف و تأکید تئاتری جدید بر نمایش اثر و برخورد فیزیکی بیننده با آن.

در دراز مدت مسئله‌ی مهم‌تر برای مفهومی کردن مجدد مجسمه‌سازی عامل دوم بود که فراید تئاتروارگی (theatricality) خوانده است. البته او ادعا نمی‌کرد که مینیمالیست‌ها تسلیم افه‌های تئاتری سهل و پیش‌پا افتاده . یعنی نمایش هدف بدون محتوا . شده‌اند، گرچه در نقد خود به این اشکال نیز اشاره‌ای گذرا کرده است. اما نقد او بیش‌تر واکنشی بود به تغییر بزرگ‌تری در فرهنگ هنری دوره‌ی مورد نظرش، تغییر از تکوین و شکل درونیِ اثر هنری به واکنش مخاطب و فرآیندهای مصرف بود. از نظر او، اصطلاح تئاتروارگی همچنین بیانگر یکی دیگر از ویژگی‌های برخورد مخاطب امروزی با هنر بود که از زمان پا گرفتن نمایشگاه‌های عمومی در قرن هجدهم نظر ناقدان را جلب کرده بود، این مسئله که اثر هنری وقتی برای عموم به نمایش در می‌آید چگونه خود را ارائه می‌کند[۴]. در عین حال، نقد فراید به طور اخص واکنشی بود به نصب آثار در مکعب‌های سفید رنگ یا گالری‌های انبار مانندی که در آن‌ها اثر هنری بدون واسطه‌ی قاب یا پایه به نمایش گذاشته می‌شد و به شکلی مستقیماً فیزیکی بر مخاطب اثر می‌گذاشت.

آثار مینیمالیستی نسبت به دیگر اَشکال هنر سه‌بعدی الزاماً واکنش‌های شدیدتر یا پیچیده‌تری ایجاد نکرده‌اند، اما به‌واقع ناقدان را برانگیختند تا این سطح از واکنش را نیز لحاظ کنند

آن‌چه در جدل‌های اولیه در مورد آثار مینیمالیستی جدید بیش از همه خودنمایی می‌کرد، تأکید بر ظاهرنگاری در این آثار بود[۵]. این آثار به نگرانی شدیدی دامن زدند چرا که به نظر می‌رسید مسئله‌ی عرضه‌ی شکل را به نقطه‌ی بطلان دیدن و دریافت و بیان رسانده‌اند. این آثار با عرضه‌ی خود به‌مثابه‌ی اشیای فیزیکی صرف، و نه بیش‌تر، ظاهراً ردّیه‌ای بودند بر آن پیچیدگی معروف که هنر انتزاعی استقلال و اعتبار منحصر به فرد خود را از آن داشت. برای نشان دادن تلویحات گسترده‌تر این نگرانی‌ها به نوشته‌های آدورنو در باب زیبایی شناسی رجوع خواهم کرد، زیرا آثار او دربرگیرنده‌ی درکی عمیق، و از لحاظ سیاسی خودآگاهانه از پیشرفت‌هایی در هنر این دوره است که تأکید مدرنیست‌ها بر استقلال را به چالش می‌طلبیدند.

در عین حال که مقاله‌ی فراید با عنوان «هنر و

شیء‌وارگی» را نشانه‌ی تغییراتی بزرگ‌تر در درک قرن بیستم از مجسمه‌سازی یا هنر سه‌بعدی در نظر خواهم گرفت، باید سیاست هنر محلی را نیز، که در شکل‌دهی به استدلال‌های او نقشی مهم داشت، در خاطر داشت. نخستین عاملی که او را به نوشتن مقاله‌اش تحریک کرد این بود که به نظر می‌رسید مینیمالیست‌هایی چون جاد و موریس اصول دریافت او و گرینبرگ از هنر مدرنیستی را گرفته به آن شکل جدیدی دادند که تهدیدی باشد برای جایگاه و مقام نقاشی انتزاعی مدرنیستی که در آن زمان هر دو به آن علاقه‌مند بودند. این جنگی محلی بود بر سر روح آوانگارد [پیشرو] در دنیای هنر نیویورک که با این همه از لحاظ انگیزه و عمق چیزی کم نداشت. آیا نقاشی مدرنیستی به نقطه‌ی پایان رسیده بود و آن‌طور که ظاهراً مینیمالیست‌ها ادعا می‌کردند تقلیل جدی ابزار نقاشی دیگر راه به جایی نداشت، جایی که فقط سطحی صاف در اختیار نقاش بود و نقاشی چیزی نبود جز شیء صرف؟ آیا اکنون قدم منطقی رفتن به سوی فضای سه‌بعدی و کنار گذاشتن محدودیت‌های صوری و کهنه‌ی نقاشی بود؟ عجیب آن که خود گرینبرگ در مقاله‌ای درباره‌ی «مجسمه‌سازی نو» که در سال ۱۹۴۹ چاپ کرده بود و من بعد به آن اشاره خواهم کرد، تا حدی از این حرکت خبر داده بود.

مسئله‌ی ظاهرنگاری از اهمیتی برخوردار بود که از چارچوب بحث‌های مربوط به مدرنیسم و مینیمالیسم در دنیای هنر نیویورک فراتر رفته بود. ظاهرنگاری در گستره‌ی وسیعی از فعالیت‌های هنری و آوانگارد به یک مسئله تبدیل شده بود: از «رمان نو»ی رُب گریه گرفته تا تکنیک‌های تصنیف موسیقی جان کیج، شیوه‌ی رقص مرس کانینگهام و ایوون رینر و مزیت‌دادن وقایع روزمره در جنبش‌هایی چون پاپ، «هنر واقعیت‌ها»ی (Art of the Real) اروپایی و آرته پوورا. فراید به گرایشی به ظاهرنگاری حمله می‌کرد که شیوعش او را بر آن داشته بود تا به دفاع از تعهد مدرنیسم به استقلال صوری اثر هنری، که مورد تهدید واقع شده بود، بپردازد.

تحلیل فراید را باید در بستر التزام خاص مدرنیسم به مجسمه‌سازی لحاظ کرد که او از دست‌پروردگان آن بود-در واقع در بستر همان مفهوم مجسمه‌سازی مدرن که گرینبرگ ارائه کرده بود. به التزام مربوط به مجسمه‌سازی اشاره کردم، چون این التزام تا حد زیادی در چارچوب درک مبتنی بر نقاشی از منطق صوری هنر رعایت شده بود. گرینبرگ در عین حال که با قلمی شیوا درباره‌ی واقعیت‌های مجسمه‌سازی مدرنیستی و مخصوصاً آثار دیوید اسمیت می‌نوشت، تعهدی نیز به نقاشی داشت که در واقع پشتوانه‌ی تعهدات زیبایی‌شناسانه‌ی او در طول عمر حرفه‌ای‌اش به عنوان ناقد بود. گرینبرگ با صراحتی بیش‌تر از هر کس دیگر، در آن دوره از بی‌قراری و شیفتگی صورت‌گرایانه‌ی [فرمالیستی] طولانی‌مدتی نسبت به مجسمه‌سازی که از فضا و عمق واقعی برخوردار بود و نمایش ظاهری عمق در نقاشی را کنار می‌زد[۷] سخن گفت.

عمق واقعی در مجسمه‌سازی مانع ترکیب آزاد حالت بصری مسطح و شکل سه‌بعدی ضمنی، آن‌طور که در نقاشی است، می‌شود

با توجه به منطق تحلیل گرینبرگ، باید به خاطر داشت که او احساس می‌کرد باید نظریه‌ای نظام‌مند درباره‌ی آن‌چه به اعتقاد او می‌توانست از این ضرورت‌های صوری مجسمه‌سازی واقعاً مدرنیستی باشد ارائه کند. او این کار را به کمال و البته قدری توأم با ابهام در مقاله‌ای با عنوان «مجسمه‌سازی نو» کرد که در ۱۹۴۹ به چاپ رسید. وی در این مقاله با اشاره به این که ممکن است اکنون نوعی مجسمه‌سازی نو و

غیریکپارچه به هنر مدرنیستی پیشرو تبدیل شود، تقریباً ایده‌ی مینیمالیستی حرکت از نقاشی به سوی هنر سه‌بعدی را پیش گویی کرد. با این حال، این اشتیاق گذرا نسبت به ایده‌ی مجسمه‌سازی مدرن خیلی زود فروکش کرد و از نسخه‌ی اصلاحی مقاله‌ی او در سال ۱۹۵۸ نوشت، حذف شد۸.

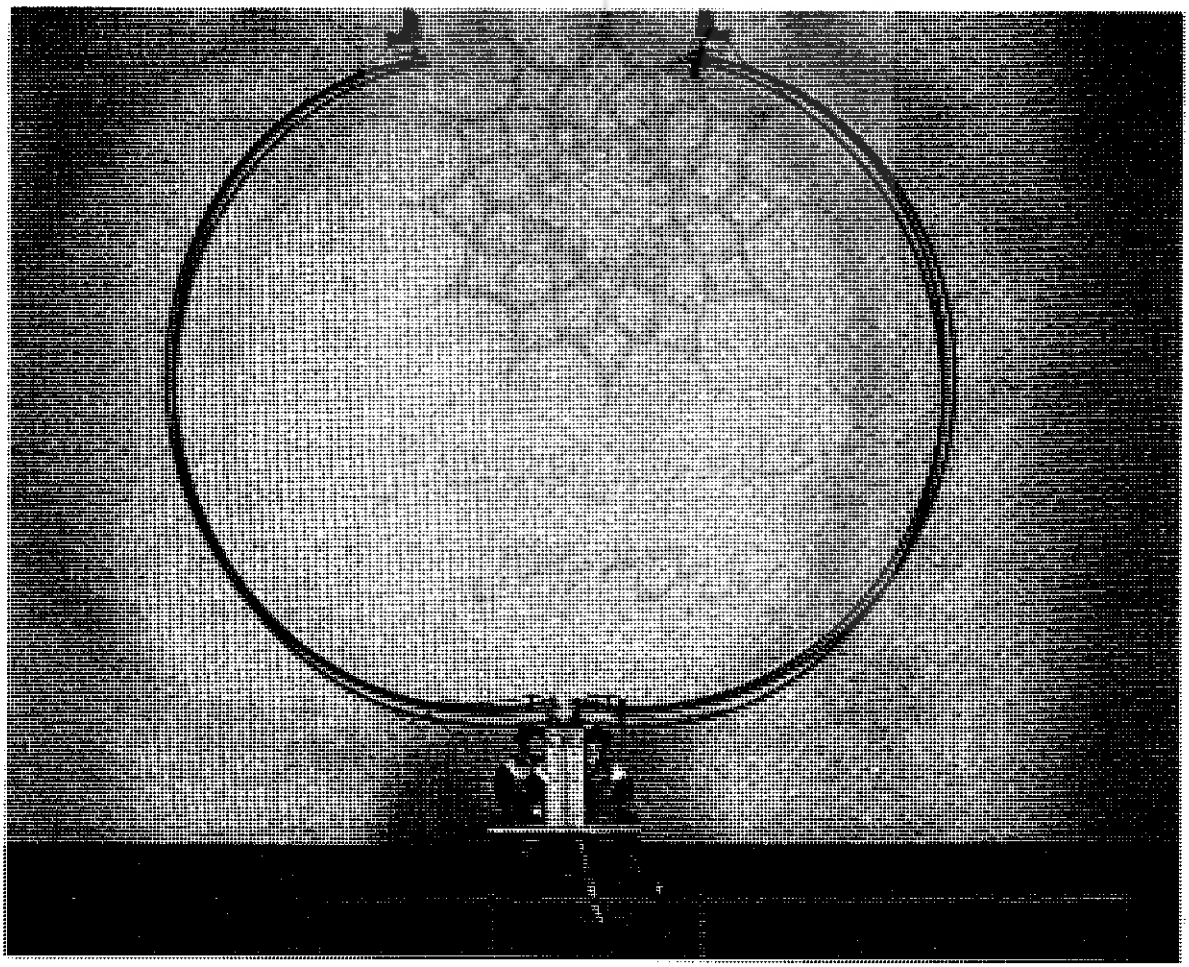
گرینبرگ در نسخه‌ی اولیه‌ی مقاله بر این عقیده بود که عرصه‌ی جدیدی باید به روی مجسمه‌سازی باز شود، به این دلیل که توان نقاشی برای محقق ساختن ضرورت‌های «آن تجربه‌ی سخت عینی و یکه و ساده‌نشدنی که احساس ما در چارچوب آن به قطعیتی بنیادی می‌رسد»۹ محدود است. پیش‌تر مجسمه‌سازی «رسانه‌ای خیلی **خشک و برابر اصل**» تلقی و از این بابت ناقص شمرده می‌شد، زیرا «نسبت به دیگر هنرها از آن چه تقلید می‌کرد فاصله‌ی کم‌تری داشت». اما گرینبرگ بر این عقیده بود که این موقعیت ممکن است در شرف تغییر باشد: مجسمه‌سازی همواره توانسته ابژه‌هایی خلق کند که از آفریده‌های دست نقاش دارای واقعیتی عمیق‌ترند و حقیقی‌تر به نظر می‌رسند؛ این ویژگی که سابقاً کاستی مجسمه‌سازی به شمار می‌رفت اکنون دلیل جاذبه‌ی زیاد آن برای حساسیت پوزیتیویستی [اثبات‌گرایانه] و نوظهور ما است و همین آزادی بیش‌تری به این هنر می‌دهد. مجسمه‌سازی اکنون آزاد است تا بی‌نهایت شیء جدید خلق کند و غنای بالقوه‌ی اشکالی را از پیش پا بردارد که ذوق قریحه‌ی ما نمی‌تواند بر سر اصول با آن‌ها جدال کند، چرا که آن‌ها از واقعیتی بدیهی و مسلم برخوردارند.

در عین حال، به نظر می‌رسید گرینبرگ در این مورد دچار شک نیز شده است؛ گویی خوب می‌دانست چنین تلاشی برای اجرای دوباره‌ی پروژه‌ی ساختمان‌گرایان (constructivists) روس مبنی بر خلق «دنیایی نو و ملموس»، وقتی در آمریکای سرمایه‌دار معاصر همچون [کمدی] فارس (farce) به نمایش درمی‌آید، راه به جایی نخواهد برد۱۰. مهم‌تر آن که او آگاه بود ضرورت‌های نقاشی در دنیای هنری مورد نظر او موقعیتی ایجاد می‌کند که در آن این مجسمه‌های زمینی و پیش پاافتاده احتمالاً از مرتبه‌ی امور معمولی بالاتر نمی‌روند. به گفته‌ی او: «برای اغلب ما که سر بلند می‌کنیم تا فقط یک تابلوی نقاشی را ببینیم، مجسمه خیلی زود رنگ می‌بازد و همچون یک شیء تزئینی عادی به پس‌زمینه رانده می‌شود»۱۱. ظاهراً مقصود او آن بود که مجسمه‌سازی نمی‌تواند از فرآیند مرگبار به ابتذال کشیده شدن شیء ساخته شده در فرهنگ معاصر بگریزد، در حالی که جلوه‌فروشی

• دیوید اسمیت، مکعب‌های ۱ [کیوبای ۱]، ۱۹۶۳، که بخشی از آن کامل شده است؛ عکس از دن بادنیک در کارگاه اسمیت واقع در بولتون لندینگ

نقاشی در چارچوب یک قاب، آن را از مخاطب جدا می‌کند. به‌علاوه، مشخص بود که وقتی او به سراغ نمونه‌های عینیِ مجسمه‌سازی مدرن می‌رفت، در نظرش اثر قابل قبول اثری بود که دقیقاً همان کیفیاتی را تضعیف می‌کرد و کنار می‌گذاشت که مجسمه‌های پیشین را مشخصاً از نقاشی جدا می‌نمود؛ یعنی بزرگی یا شباهت بسیار آشکار مجسمه به یک چیز. بنابراین نظر، مجسمه‌ی سنتی کاملاً از دور خارج است و اثری مورد قبول است که بتواند نوعی نقاشی بی‌وزنِ سه‌بعدی باشد؛ در واقع معادل سه‌بعدیِ کولاژ کوبیستی. بنابراین باز هم مادیت مؤکدِ مجسمه به مثابه‌ی شیء از اساس زیر سؤال رفت.

گرینبرگ در نسخه‌ی بعدی مقاله‌ی خود تلاش کرد این ابهام را با تطبیق دادن مجسمه‌سازی با صورت گرایی نقاشی مدرنیستی متعالی از بین ببرد. در این جا لازم است خاطرنشان کنم که بازنگری گرینبرگ و روی گرداندن او از آرمان پوزیتیونیستیِ مجسمه‌های «واقعی» بیش‌تر نتیجه‌ی نومیدی کلی او از کیفیت کار مجسمه‌سازان پس از جنگ بود تا از راه رسیدن آثاری که ظاهراً نظریه‌ی ظاهرنگاری و پوزیتیویسمِ او را زیاده راحت پذیرفته بودند. در سال‌های آخر دهه‌ی ۱۹۵۰، حساسیت جدیدی نسبت به ظاهرنگاری در دنیای هنر



◆ ربیکا هورن، بوسه‌ی کرگدن، ۱۹۸۹، فولاد، آلومینیم و موتور، بلندی ۲۵۰ (بسته)، پهنا ۵۰۰ (باز)، ژرفا ۲۸ سانتیمتر، مجموعه‌ی خصوصی

نیویورک شروع به شکل گرفتن کرد، اما این امر هنوز به‌جایی نرسیده بود که گرینبرگ بتواند آن را چالشی درخور درنظر بگیرد، آن‌طور که ابداعات پاپ و نئو-دادا و مینیمالیستی در دهه‌ی ۱۹۶۰ را چالشی بزرگ تلقی کرد.

نقاشی می‌تواند اَشکال بی‌وزنی را تعریف و تبیین کند، چیزی که مجسمه‌سازی به دلیل واقعیت زیاده از حدش فقط می‌تواند آن‌ها را به شکلی نامناسب تقلید کند

گرینبرگ ناراحتی خود را از این گرایش‌های متأخر در حوزه‌ی هنر سه بعدی با صراحت در مقاله‌ی «دوران جدید مجسمه‌سازی» بیان کرد. این مقاله در کتاب نمایشگاهی با عنوان «مجسمه‌سازی آمریکا در دهه‌ی شصت»، که در سال ۱۹۶۷ در لوس آنجلس برگزار شد، به چاپ رسید. او در این مقاله مینیمالیسم را متهم کرد که به پرورش ظاهری غیرهنری و ساکن پرداخته و تا آن‌جا پیش رفته که مجسمه‌ها دیگر به عنوان اثر هنری خودنمایی نمی‌کنند و تنها می‌توانند به صورت مفهومی، هنر تلقی شوند. این نظر با نقد فراید از «ظاهرنگاری» مینیمالیسم همخوانی دارد؛ درست همان‌طور که بی‌علاقگی گرینبرگ به قدرت اشکال بزرگ و ساده‌ی مینیمالیسم با واکنش منفی فراید به حسی که حضور این آثار در او برمی‌انگیختند هماهنگ است. گرینبرگ نوشته است: «آن‌چه گیج و آشفته‌ام می‌کند این است که چه طور اندازه‌ی صرف می‌تواند تأثیری چنین ظریف و چاپلوسانه و در عین حال چنین سطحی و ظاهری ایجاد کند»[۱۲]. مسئله آن بود که اثر مینیمالیستی فقط در سطحی حسی عمل می‌کرد و می‌توانست تأثیری بزرگ داشته باشد، بی آن‌که باعث واکنشی هنری یا زیبایی‌شناختی در مخاطب شود.

پس گرینبرگ به‌عنوان تعریفی مثبت از امکانات موجود برای مجسمه‌سازی مدرنیستی چه چیزی برای ارائه داشت، وقتی در نسخه‌ی جدید مقاله‌ی «مجسمه‌سازی نو» (۱۹۵۸) شیفتگی پیشین خود نسبت به مجسمه‌سازی‌ای که در مادیت خود تثبیت شده بود را نفی می‌کرد؟ او اکنون برخلاف گذشته که ظاهرنگارانه بودن مجسمه را منشأ برتری بالقوه‌ی آن بر نقاشی می‌دانست، معتقد بود که مجسمه‌سازی مدرن از فشاری فراوان برای جبران «این ترس که مبادا اثر هنری نتواند هویت خود را نشان دهد و با شی‌ای عملی و فایده‌گرایانه یا کاملاً تصادفی اشتباه گرفته شود»[۱۳] لطمه دیده است. بنابراین او مفهومی از مجسمه ارائه کرد که مانند بهترین نقاشی‌های مدرنیستی مانع اشتباه‌گرفتن اثر زیبایی‌شناسانه با چیزهای موجود در دنیای واقعی شود. به گفته‌ی گرینبرگ، عامل تعیین کننده در این نوع مجسمه این است: «ماده کاملاً بصری شود و شکل تصویری، مجسمه‌ای، یا معماری به جزئی اساسی از فضا تبدیل گردد... اکنون ما به جای توهم چیزها توهم وجوه را می‌بینیم؛ این را که ماده غیرمادی و بی‌وزن است و مثل سراب فقط به شکل بصری وجود دارد.»[۱۴] این برداشت از مجسمه‌ی نو با اشتیاق او نسبت به آثار دیوید اسمیت کاملاً همخوانی نداشت؛ به‌رغم تلاش او در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۴ برای هماهنگ‌کردن آثار اسمیت با این ضرورت که باید «توجه را به‌جای امور مادی و خاص بر امور ساختاری و کلی و به‌جای امور واقعی بر امور نموداری متمرکز کرد»[۱۵] به چاپ رسید. اما نمونه‌ی مجسمه‌ی بصری نو با کشف آنتونی کارو (Anthony Caro) توسط مایکل فراید پیدا شد؛ کارو هنرمندی بود که سرانجام در شکل مجسمه‌ها، انقلابی تمام و کمال، همخوان با هنجارهای مدرنیسم برپا کرده بود.

با این حال، چنین ادعایی ابهام‌های خاص خود را هم داشت؛ ابهام‌هایی که بیش‌تر در تحلیل فراید از کارو نمایان بود تا در بیانیه‌ی بی‌روح گرینبرگ

درباره‌ی کارو در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۵ به چاپ رسید۱۶. فراید در مقاله‌ی «هنر و شیءوارگی»، کارو را هنرمندی معرفی کرد که در مجسمه‌سازی به معادل بصری نقاشی مدرنیستی دست یافته است؛ ولی در نهایت نتوانست ادعای خود را ثابت کند. در مقاله‌ی «شکل به مثابه‌ی فرم [صورت]»، که بعداً به چاپ رسید و پس از چاپ مجدد در کاتولوگ هنری گلدزالر (Henry Geldzahler) با عنوان «نقاشی و مجسمه‌سازی نیویورک: ۱۹۴۰ تا ۱۹۷۰» نظر بسیاری را جلب کرد، فشار برای تثبیت برتری نقاشی انتزاعی به‌عنوان منشأ هنر مدرن به‌واقع بانفوذ دوچندان شد. نظریه‌ای درباره‌ی کارو آشکار ساخت که کار او فقط به این دلیل که مجسمه‌سازی است، هرگز قادر نیست الزامات صوری را جامه‌ی عمل بپوشاند که نمونه‌شان را در بهترین نقاشی‌های آن دوره می‌توان یافت. در هر مجسمه، حتی مجسمه‌های سخت بصری کارو، حالت سه‌بعدی صرف و ترکیب عناصر سازنده‌ی آن به این معنا است که مجسمه نمی‌تواند تأثیرگذارترین شکل بصری را خلق کند.

اعتقاد فراید به برتری نقاشی وقتی کاملاً آشکار می‌شود که محدودیت‌های ذاتی مجسمه‌سازی را برمی‌شمرد. بنابر ادعای او، اولاً عمق واقعی در مجسمه‌سازی مانع ترکیب آزاد حالت بصری مسطح و شکل سه‌بعدی ضمنی، آن‌طور که در نقاشی است، می‌شود. ثانیاً نقاشی می‌تواند اَشکال بی‌وزنی را تعریف و تبیین کند، چیزی که مجسمه‌سازی به دلیل واقعیت زیاده از حدش فقط می‌تواند آن‌ها را به شکلی نامناسب تقلید کند. و بالاخره این که برخلاف نقاشی که سطحی را تمام و کمال به نمایش می‌گذارد، مخاطب از هر زاویه‌ای به مجسمه نگاه کند، بعضی از سطوح آن را از دست خواهد داد و در نتیجه هویت هر یک از سطوح مجسمه مانع تأثیر سطح کلی اثر می‌شود.۱۷

آشکار است که توهم مجسمه‌ای کاملاً بصری که نظر فراید و گرینبرگ را سخت به خود جلب کرده بود، در هیچ مجسمه‌ای کاملاً قابل تحقق نیست، چون همیشه ماهیت و شکل روبه‌رو شدن با مجسمه به مثابه‌ی یک شیء سه‌بعدی مانعی گریزناپذیر است. با این حال، مجسمه‌های کارو هنوز هم برای فراید نقش محوری دارد. او اکنون که پس از سی سال، به آغاز کار خود به‌عنوان ناقد هنر معاصر در دهه‌ی ۱۹۶۰ نگاه می‌کند، نخستین برخورد خود با آثار کارو را در استودیوی او در لندن کاملاً تعیین‌کننده می‌خواند و هنوز تأثیر آن‌ها بر او مشهود است.۱۸

ادعای اصلی فراید مبنی بر «ضرورت خودخواسته‌ی نقاشیِ مدرنیستی برای غلبه بر شیءوارگی خود» نشان از آن لحظاتی در تحلیل آدورنو دارد که بُعد شیءگونه‌ی حیات هنر را در دنیای مدرن مورد بررسی قرار می‌دهد

کارو در دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ شهرت بسیار داشت و این شهرت به حلقه‌ی مدرنیست‌های گرینبرگی به‌خاطر موفقیت بزرگش محدود نمی‌شد. مجسمه‌های فلزی بدون پایه و آزاد و به شدت انتزاعی او به نظر می‌رسید نحو (syntax) جدیدی را برای مجسمه‌سازی مدرنیستی ارائه می‌کند که از بقایای فیگوراسیون و بزرگی آزاد است؛ بقایا و آثاری که در آن زمان هنوز هم در مجسمه‌های به‌اصطلاح مدرن پس از جنگ دیده می‌شدند. با این حال، در دراز مدت آن چه زبان دستوری و هنجاربنیاد شکل انتزاعی مجسمه‌ها را تثبیت کرد نه طرح‌های سه‌بعدی و آزادِ کارو، بلکه قالب‌های جمع‌وجورتر مینیمالیستی بود که فراید آن‌ها را مغایر با نظریاتش می‌دانست.

اگر به گذشته نگاه کنیم، مخصوصاً با توجه به

آثار بعدی کارو، این که او برای مدتی در هر نظریه‌ی جدّی دربارهٔ‌ی مجسمه‌سازی نقش کانونی داشت ممکن است قدری گیج‌کننده به‌نظر برسد. سخت است تصور و درک تأثیر ریشه‌ای آثار اولیه‌ی او بر نحوی کاملاً انتزاعی و آزاد براساس آثار فرمالیستی سنگین او در سال‌های بعد، مخصوصاً آن‌که بخش اعظم آثار متأخر او بیانگر ارجاعی مبهم به فیگوراسیون و نوعی عظمت است که براساس آثار اولیه‌اش، می‌شد گفت که می‌خواهد آن‌ها را از مجسمه‌سازی مدرن حذف کند.

در عین حال که واکنش انتقادی فراید به آثار اولیه‌ی کارو آن‌ها را با الگوهای نقاشی تطبیق می‌دهد، این آثار بیانگر برخی از کیفیات ویژه‌ی مجسمه‌سازی نیز هستند. با این حال، فراید این کار را به شکلی متناقض انجام می‌دهد و همیشه در پایان اصرار می‌کند که دستاورد کارو این است که از طریق غلبه بر ظاهرنگاری ذاتی مجسمه‌سازی، به زبانی بصری مشابه زبان نقاشی مدرنیستی زمان خود رسیده است. اما فراید چندین بار، از جمله هنگام بررسی اثر **چمنزار (Prairie)** که در سال ۱۹۶۷ همزمان با مقاله‌ی «هنر و شیءوارگی» به چاپ رسید، مفصلاً در این باره می‌نویسد که چگونه مخاطب ترغیب می‌شود به چنین آثاری در دو سطح مختلف واکنش نشان دهد، هم به‌عنوان شکلی بی‌وزن و چشمگیر که در فضا معلق مانده و هم به‌مثابه‌ی سازه‌ای سنگین و حجیم از تیرهای فولادی. ولی اگر در تحلیل نهایی او اصرار می‌کند که ارتباط نحوی بین عناصر، بر مفهوم حجم یا مادیت آن‌ها برتری دارد و پیشی می‌گیرد، به این دلیل است که شدت این ارتباط به واسطه‌ی وزنی تشدید می‌شود که ظاهراً لحظه‌ای کنار گذاشته می‌شود.۱۹

به همین ترتیب، بخش‌هایی مبهم در نقد فراید از آثار کارو هست که در آن‌ها اشاره می‌کند جذابیت آثار

• جان چمبرلین، دوشیزه لوسی پینک، ۱۹۶۲، فولاد رنگ شده با پوشش کروم، ۹۹×۱۰۶/۵×۱۱۹/۵ سانتیمتر؛ مجموعه‌ی هنرمند

او در این است که وقتی که آثار از زوایای متفاوت دیده می شوند، در عین حال هم مفهوم شکلی کلی و یکپارچه را منتقل می کند و هم افتراق و تفکیک جدی شکل و ساختار را. او اشاره می کند که برخی از مجسمه های بزرگ تر و آزادتر کارو «به شکلی قابل توجه، در برابر نشان دادن یکپارچگی خود از هر زاویه ای مقاومت می کنند». معنای ضمنی این گفته آن است که مجسمه‌ای مثل **چمنزار** به این دلیل آن قدر جذاب و اثرگذار است که از تنشی ساختاری پرده برمی دارد که هم باید پذیرفته شود و هم بر آن غلبه شود، که به گمان فراید، کارو برآن غلبه کرده است، زیرا آثارش آن قدر شکل بندی شده و منظم است که از اغلب زوایا می توان منطق نحوی را در آن ها شاهد بود؛ حتی وقتی ویژگی هایی چشمگیر از اثر به طور موقت و از زاویه‌ای از چشم پنهان می شوند.[۲۰] با این حال، اصرار او بر وجود مفهوم شکل یکپارچه نشان دهنده‌ی ناراحتی اش از این است که منطقی غیریکپارچه و قوی نیز در این آثار در کار است.[۲۱]

شورش همیشگی هنر علیه هنر ریشه در واقعیت دارد. همان‌طور که آثار هنری ضرورتاً شیء هستند، به همان اندازه برایشان ضروری است که ماهیت شیءگونه‌ی خود را نفی کنند، و به این ترتیب است که هنر علیه هنر می‌شورد

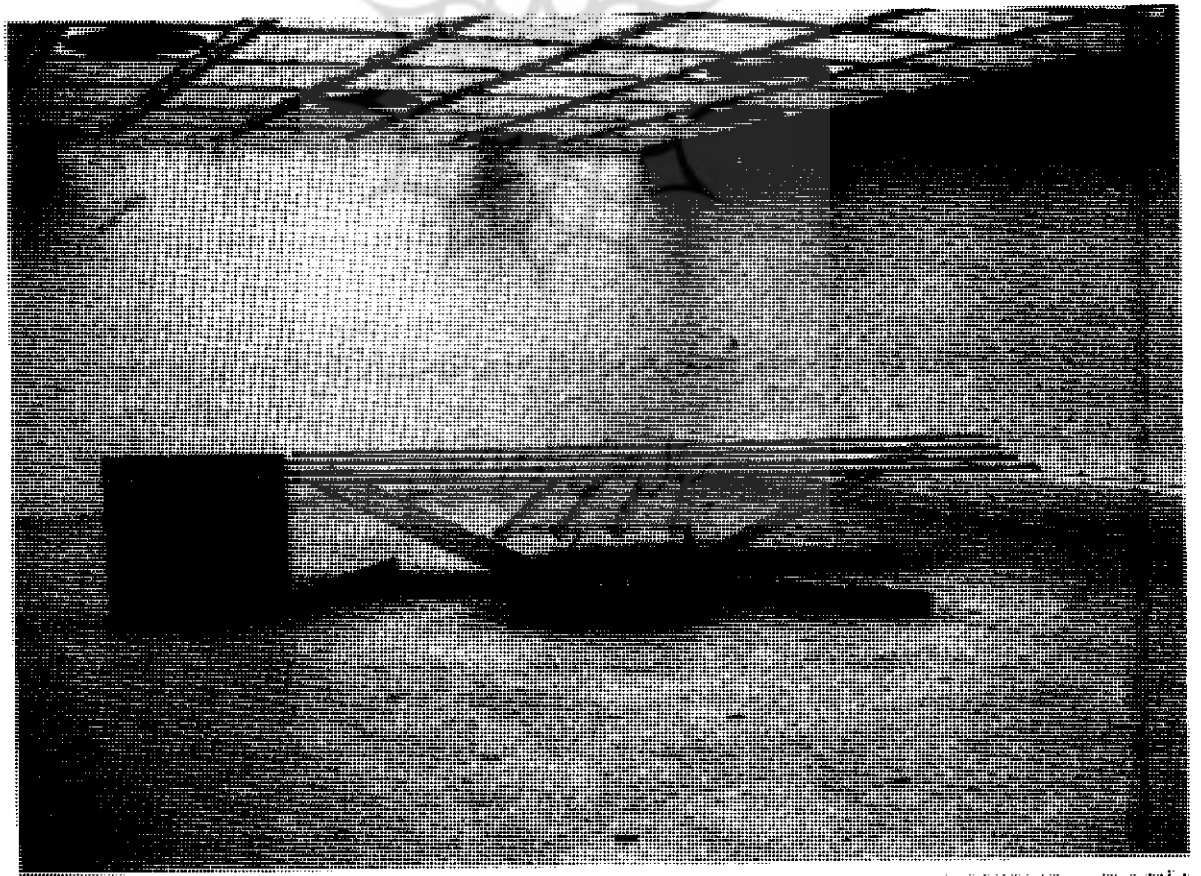
فراید همچنین به این شیوه نیز حساسیت دارد که در آن ساختار باز و برهم ریختن نسبی مفهوم شکل پلاستیک [سه بعدی] و محصور که غالباً به واسطه‌ی بخش های منفردی از مجسمه حاصل می شود. که از بخش اصلی اثر بیرون زده‌اند. فرآیند مشاهده‌ی سنتی آثار کارو را مختل می کند. اما اگر مجسمه می تواند برآمدگی هایی داشته باشد و ثبات فضا را قدری به هم بزند، فراید هم حق دارد که اصرار می کند تأثیر زیبایی جنبشی (kinaesthetic) در مجسمه های کارو، «تجربیاتی چون وارد شدن، گذشتن، محصور شدن، از درون به بیرون نگریستن»، باعث می شود که مجسمه ها بیش تر مجازی به نظر برسند تا حقیقی، زیرا همیشه مخاطب را در فاصله‌ای دور از خود نگه می دارند. آن ها خود را به نمایش می گذارند، بی آن که مخاطب را به نزدیک دعوت کنند و نشان می دهند که کنترل فرد بر نحو کلی اثر کاملاً از بین رفته است.[۲۲]

در عین حال، کارو نیز خود اصرار می کرد که غالباً در محیطی بسته و محدود روی مجسمه های خود کار می کند تا نتواند به اندازه‌ی کافی از آن ها دور شود و آن ها را به صورت کلی یکپارچه ببیند. او خود را در موقعیتی می گذاشت که «تصمیمات مربوط به ترکیب بندی» و «توازن و این جور چیزها» بی معنا و بی فایده شود.[۲۳] کارو در این جا مانند مدرنیست های سنتی به مسئله‌ی حذف امکان خلق عمدی ترکیب بندی اشاره می کند تا به این ترتیب فضایی برای نوآوری مهیا شود؛ فضایی که در آن نظم و کلیتی نو و غیرسنتی تقریباً به شکلی خودانگیخته ظهور خواهد کرد. ولی این نکته معنایی ضمنی نیز دارد و آن این است که مخاطب نباید شکل کلی اثر را از فاصله‌ی نسبتاً دور در نظر بگیرد، بلکه باید آن قدر به اثر نزدیک شود تا بتواند مناسبت میان جزء و کل را که به طور گذرا پنهان می شود دریابد. فراید هم ظاهراً در نقدی که در ۱۹۶۵ بر آثار کارو نوشت، به همین نکته اشاره می کند. او از گفته های کارو درباره‌ی دورنشدن هنرمند از اثرش هنگام ساختن آن شروع کرد و به شکلی جالب توجه آن ها را طوری تغییر داد که نشان دهنده‌ی برداشتی جدید از بی ثباتی پویای تجربه‌ی مخاطب باشند:

> قدمی عقب می رویم، شکل آن را می بینیم و ظاهر آن را برانداز می کنیم. مهم تر آن که فاصله‌ی خود را با آن حفظ

می‌کنیم: **این** یعنی دیدن ترکیب‌بندی اثر. از آن فاصله می‌گیریم و تمایل ما به این کار نهایتاً منجر به این میل می‌شود که از اثر فرار کنیم، جاذبه‌ی آن را درهم بشکنیم و خود را از حوزه‌ی قدرت آن بیرون بکشیم. این طور نیست که مخاطب فقط قدری از آن فاصله بگیرد یا خود را بیرون بکشد. مخاطب یا درون است یا بیرون؛ اگر قدم عقب بگذارد جاذبه‌ی اثر درهم شکسته می‌شود و اگر رابطه‌ای با آن داشته باشد، به پایان می‌رسد. در این لحظه، حتی به فکر مخاطب می‌رسد که تازه دارد اثر را می‌بیند و تازه به تماشاگر تبدیل شده است. ولی البته شیء (یا شخصی) که الان برای اولین بار می‌بیند دیگر آن شیء قبلی نیست.[۲۴]

این جا فراید وقتی که میان تماشای مجسمه از فاصله تماشای آن از نزدیک نوسان دارد، شاید قدری ناآگاهانه از تنش روانی مخاطب می‌گوید. در حالت اول، از آن جدا می‌شود و آن را به شکل یک کل یکپارچه می‌بیند و در حالت دوم مانند آن است که در چنگال مجسمه گرفتار می‌شود و در این جا برداشت او از شکل اثر تبدیل می‌شود به تماشای اجزایی منفرد و معلق که به یکدیگر اتصال پیدا کرده‌اند و چیزهایی که بیرون زده‌اند یا فرورفته‌اند. می‌توان گفت مجسمه‌های کارو بیانگر (و این بی‌شک یکی از دلایلی است که آثارش نقطه‌ی حرکت بسیاری از اعضای نسل

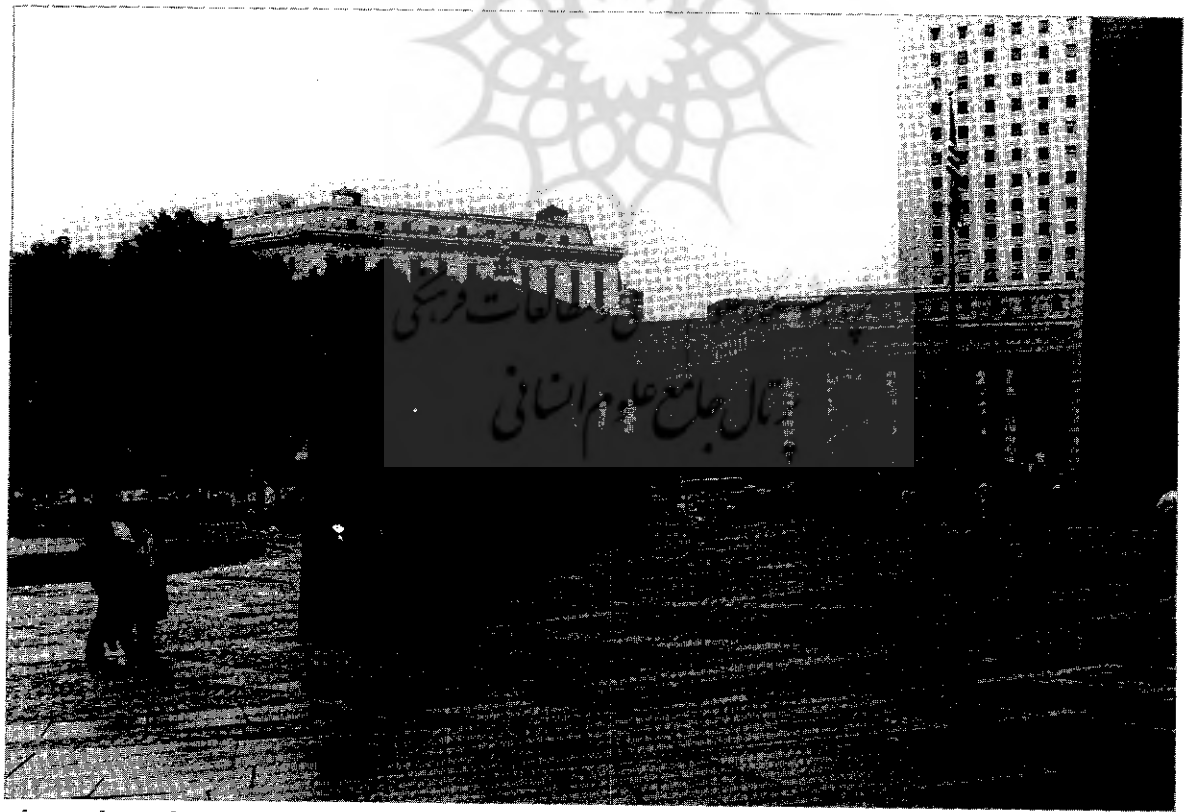


* آنتونی کارو، چمنزار، ۱۹۶۷، فولاد با رنگ زرد مات، ۳۲۰×۵۸۲×۹۶ سانتیمتر، مجموعه‌ی خصوصی، به صورت قرض بلندمدت به نگارخانه‌ی ملی هنر، واشنگتن

جدیدتر ضدصورت‌گرا شد) تخریب نسبی الگوی آرمان‌گرایانه و استاندارد مشاهده‌ی یک مجسمه به مثابه‌ی شکلی ثابت یا ماهیتی مجزا است.

انکار نمی‌توان کرد که بهترین مجسمه‌های کارو مخاطب را ترغیب می‌کنند که آن‌ها را به شیوه‌های گوناگون، از نزدیک و از دور، از بالا و از طرفین، نگاه کنند. هیچ یک از این حالات نه تنها مفهوم کلیت را به او القا نمی‌کنند، بلکه در مقابل، زنجیره‌ای گیج‌کننده از برداشت‌های متغیر و گوناگون را از اثر مورد مشاهده ایجاد می‌کنند. برای مثال، **چمنزار** را می‌توان سطحی صاف و افقی و زردرنگ درنظر گرفت، ولی از آن‌جا که غیرممکن است فرد بتواند آن را از بالا و به صورت یک کل یکپارچه تماشا کند، این برداشت هیچ ثباتی ندارد. اگر فرد از آن فاصله بگیرد تا کل آن را ببیند، فقط آن را به صورت نیمرخ و به شکل سازه‌ای که روی زمین قرار گرفته است خواهد دید. دیگر آن‌که آن صفحه‌ی فلزی عمودی که در یک طرف اثر قرار گرفته است حالت افقی بودن کامل را از آن می‌گیرد.

به این ترتیب، مخاطب بسیار زود می‌فهمد که درگیر بازی عدم‌تعادل شده است، بازی‌ای که عنوان غیرجدی چمنزار نیز آن را از لحاظ مفهومی پیچیده‌تر می‌کند. چهار تیر بلند و افقی را که بیش از هرچیز افقی‌بودن اثر را به رخ می‌کشند، به آسانی می‌توان اجزایی عمودی درنظر گرفت که بر زمین افتاده‌اند، درست مانند ساقه‌های گندم بریده شده؛ این شکل به وسیله‌ی صفحه‌ی فلزی شیاردار و افقی، که قدری زیر تیرها و با زاویه‌ای قائم بر آن‌ها قرار گرفته، تشدید می‌شود. با این حال، این بازی صوری و مفهومی بر هیچ نقطه‌ی ثابتی متکی نیست، که دلیل آن وجود ساختار مبهم و بسیار متزلزل صفحات فلزی مورب



◆ کارل آندره، معادل ۸، ۱۹۶۹، به نمایش درآمده در نگارخانه‌ی تیت در ۱۹۷۶، باز ساخته از نسخه‌ی ویران شده‌ی ۱۹۶۶، ۱۲۰ آجر کوره‌ای، ۲ آجر بلندی، ۶ آجر سر، ۱۰ آجر پهنا، هر آجر ۲۲/۹×۱۱/۴×۶/۴، در کل ۲۲۹×۶۸/۶×۱۲/۷ سانتیمتر

است که پیچیدگی شان هر مفهومی را که فرد ممکن است از سطوح افقی یا تنش میان صفحات افقی و عمودی برداشت کند برهم می زند و باطل می کند. اما نکته‌ی جالب توجه قدرت بی حدوحصر نگاه صورت گرایانه‌ی فراید است که می تواند به طور گذرا این ساختارهای ناموزون و لبه‌دار را به اَشکالی بی وزن از نحوِ ناب تغییر شکل دهد.

□ □ □

○ نظریه‌ی زیبایی‌شناختی

مقاله‌ی فراید علیه گرایش های مینیمالیستی را، که ظاهراً استقلال اثر هنری را به چالش می طلبیدند، به آسانی می توان دفاع زیبایی شناختی از مدافتاده‌ی مدرنیسم از خود دانست. ولی همان طَور که دیدیم، موقعیت به این آسانی ها هم نیست. خود فراید نیز محدودیت های درک صورت گرایانه از یکپارچگی یا استقلال اثر هنری را می شناخت و به همین جهت، مفهوم دیگری را ارائه کرد که براساس آن ساختار بنیادی اثر مبتنی بر گشتالت یا یک شکل بَندی ایده آل نبود که اجزای مجزا و پراکنده را در قالب یک کل ایده‌آل گرد هم می آورد، بلکه این ساختار عبارت بود از غلبه یا تعلیق گذاری تنشی ساختاری که در تمامی آثار هنری دنیای مدرن وجود داشت. در نظر او، تمایزات صوری‌ای که استقلال اثر هنری از دل آنان بیرون می آمد نیاز به دربرگرفتن آن ویژگی هایی داشت که ممکن بود باعث نادیده گرفتن استقلال اثر شوند- یعنی از یک سو خطر ظاهرنگاری که ممکن بود باعث شود اثر برای مخاطب چیزی بیش از یک شیء نباشد، و از سوی دیگر تمایل به تئاتری بودن برای دستیابی سریع تر به مخاطب که ممکن است در او تصور فقدان جوهر یا یکپارچگی واقعی را به وجود آورد، چرا که اثر فقط برای این طراحی شده که تأثیری آنی و ضربتی داشته باشد و نه بیش تر.

این نوع تفکر دیالکتیکی با نظریه‌ی زیبایی شناختی نویسنده‌ای پیوند دارد که فراید طبیعتاً با او ارتباطی نداشت؛ ولی به هر حال او کسی است که تأثیری عظیم بر نوشته های انتقادی و سیاسی درباره‌ی هنر چند دهه‌ی اخیر داشته است. مقصودم آدورنو است که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، یعنی همزمان با بحث فراید درباره‌ی هنر و شیءوارگی، در حال نوشتن آخرین اثر بزرگش، **نظریه‌ی زیبایی شناسی**، بود که پس از مرگش به چاپ رسید. گرچه آدورنو از نسلی بسیار متفاوت، نحله‌ی روشنفکری متفاوت از فراید و مدرنیستی متعلق به دوره‌ی پیش از جنگ بود، بخشی از انگیزه‌اش برای نوشتن این کتاب درک برخی از گرایش های پیشرویی بود که در دو دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ظهور کرده و با تعهدات زیبایی شناسانه و سخت مدرنیستی او در تضاد بودند.

آن‌چه هم در تحلیل فراید و هم در تحلیل آدورنو وجود دارد تغییر تعهد مدرنیستی به این ایده است که اثر هنری ساختاری دارد که به آن استقلال می‌دهد و این‌که این ساختار تنش‌های بزرگ‌تری را درونی می‌کند که اثر هنری مدرن نمی‌تواند از آن‌ها بگریزد

پرداختن به پیوند فراید و آدورنو تا اندازه‌ای از جهت ماهیت ناهمگون نسل های روشنفکری‌ای که این دو متعلق به آن ها بودند، دارای ارزش است. پرداختن به این پیوند آشکار خواهد ساخت که برخی از مسائل بزرگ تری که فراید در مقاله‌ی خود به آن ها پرداخته است نتایجی در بر دارند که از محدوده‌ی دنیای هنر آمریکای پس از جنگ بسیار فراتر می روند. البته تا آن جا که فراید خود را درگیر دیالکتیک نظریه‌ی مارکسیسم کرده بود، باید گفت که به گفته‌ی خود او نه آدورنو و نه حتی بنیامین، بلکه لوکاچ بود که با کتاب

تاریخ و آگاهی طبقاتی خود به همراه نوشته های مرلوپونتی بر نخستین نقدهای او تأثیری سازنده و تعیین کننده گذاشت.۲۵

ادعای اصلی فراید مبنی بر «ضرورت خودخواسته ی نقاشی مدرنیستی برای غلبه بر شیءوارگی خود»۲۶ نشأن از آن لحظاتی در تحلیل آدورنو دارد که بُعد شیءگونه ی حیات هنر را در دنیای مدرن مورد بررسی قرار می دهد.

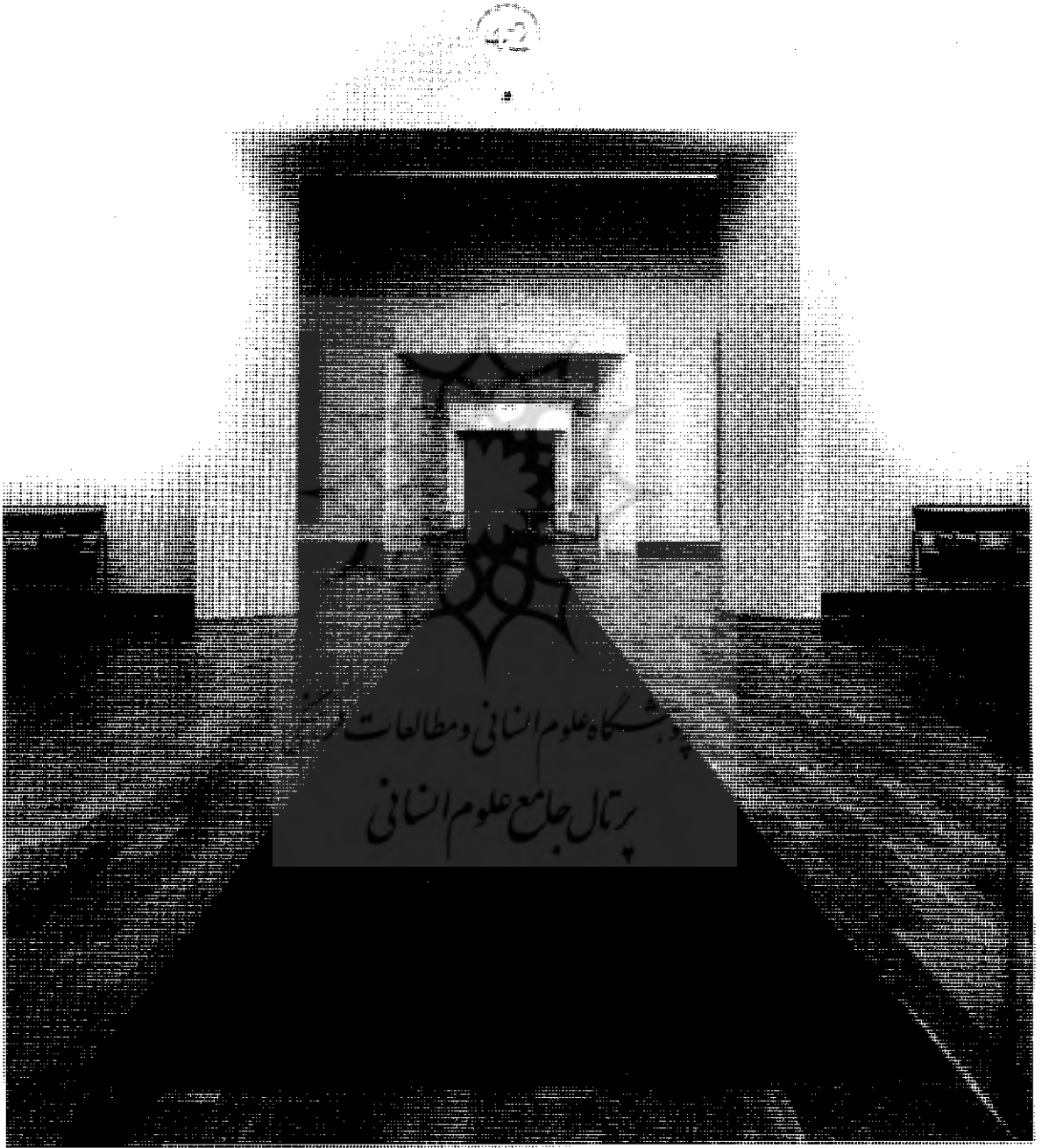
> شورش همیشگی هنر علیه هنر ریشه در واقعیت دارد. همان طور که آثار هنری ضرورتاً شیء هستند، به همان اندازه برایشان ضروری است که ماهیت شیءگونه ی خود را نفی کنند، و به این ترتیب است که هنر علیه هنر می شورد. اثر هنری کاملاً عینی شده به شیء صرف تبدیل خواهد شد، در حالی که اثری که از عینی شدن خود ممانعت کند، دوباره به انگیزه ای ذهنی باز خواهد گشت و در دنیای تجربی فروخواهد رفت.۲۷

قطب های مخالفی که آدورنو در این جا مشخص کرده، یعنی اثر هنری به مثابه ی «شیء صرف» و بازگشت اثر از یکپارچگی به «انگیزه ی ذهنی» صرف، با تحلیل فراید از ظاهرنگاری یا شیءوارگی صرف از یک سو و تئاتروارگی از سوی دیگر هماهنگی آشکار دارد. البته تفاوت هایی اساسی نیز وجود دارد، زیرا از نظر آدورنو شیءگونگی (thing-likeness) و مفهوم مرتبط آن، چیزانگاری (reification) مفاهیم پیچیده ای هستند که نباید با ایده ی اثر هنری تقلیل داده شده به شیء فیزیکی صرف همسان تلقی شوند. در عین حال، شباهت هایی واقعی نیز میان نگرانی های آدورنو و فراید در مورد وضعیت آثار هنری در دنیای معاصر و شک و تردید آن ها در مورد تلاش های اخیر هنر پیشرو برای فراتر رفتن یا طرد دیالکتیک پیچیده ی زیبایی شناسی مدرنیستی شان وجود دارد؛ گرچه باید پذیرفت که تحلیل آدورنو وجهه ی سیاسی آشکارتری داشت و بیش تر از دل مشغولی های ساختاری نظریه ی زیباشناختی و انتقادی مدرن ریشه می گرفت و تحلیل فراید بیش تر متوجه ضرورت های خاص هنر بصری پس از جنگ بود.

آن چه هم در تحلیل فراید و هم در تحلیل آدورنو وجود دارد تغییر تعهد مدرنیستی به این ایده است که اثر هنری ساختاری دارد که به آن استقلال می دهد و این که این ساختار تنش های بزرگ تری را درونی می کند که اثر هنری مدرن نمی تواند از آن ها بگریزد. اثر هنری گیرا و تأثیرگذار اثری است که در صدد فرار از این تنش های ساختاری برنمی آید. براساس برداشت فراید، اثر گیرا بر این تنش ها غلبه می کند و یا در برابر آن ها می ایستد، در حالی که از نظر آدورنو دیالکتیک سخت منفی تری در این جا دخیل است. در واقع، اثر هنری به جای غلبه ی موقتی بر شیءگونگی خود، با حذف نقطه ی منفی منفیت شیءگونگی حقیر اما اجتناب ناپذیرش به موفقیت دست می یابد، و نتیجه ی این نفی دوگانه در بهترین حالت نوعی ساختارشکنی پراکنده ولی قاطع است.

وقتی فرد به موسیقی گوش فرامی دهد، تجربه ی زمانی او دقیقاً با سیلان موسیقی یکی نمی شود. به همین ترتیب، هنگام تماشای یک مجسمه به طور کلی مفهوم و برداشتی که بیننده از آن دارد تصویری ثابت و ساکن نیست، بلکه چیزی است که در درون سیلان زمانی وجوه گوناگونی شکل می گیرد که موقتاً نظر او را جلب می کنند

آدورنو و فراید هر دو بر این عقیده اند که به هر



◆ کارل آندره، ۵۰×۲ مستطیل آلتشتات، دوسلدورف ۱۹۶۷، ۱۰۰ واحد ورقه‌ی فولاد، هریک ۵۰×۵۰×۰/۵، در کل ۲۵۰۰×۱۰۰×۰/۵ سانتیمتر، نگارخانه‌ی ایالتی، اشتوتگارت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حال نوعی ساختار هنری باید در اثر هنری وجود داشته باشد و هر دو به اثری که بیننده یا شنونده را به واکنشی فوری و آنی وا می دارد و بر او تأثیری فیزیکی می گذارد به شدت مشکوک اند؛ به واکنشی که موقتاً جدایی میان سوژه و ابژه [شیء] را از میان برمی دارد؛ جدایی ای که به بیننده و در مورد آدورنو، به شنونده این امکان را می دهد تا ساختار بنیادی اثر را به درستی درک کند. هر دو در عین حال، اثر هنری را پدیده‌ای می دانند که با طرز فکر مدرنیست های پیش از آن ها متفاوت است، و هر دو در مورد فرآیندهایی که اثر و ساختار تعیین کننده‌اش به واسطه ی آن ها خود را به بیننده یا شنونده می نمایانند، نکات روشنگری را مطرح می کنند. بنابراین، هردوی آن ها نماینده ی حرکت بزرگ پس از جنگ و دورشدن از دل مشغولی صرف با خودِ اثر و خلق آن به دست هنرمند هستند.

□ □ □

حال برای روشن ساختن نتایج برخی از مسائل کلیدی مطرح شده توسط فرایند۲۸، به نظریه ی زیبایی شناختی آدورنو رجوع می کنم. ممکن است به نظر برسد که قصد دارم از جزئیات زیبایی شناختی مجسمه سازی دور شوم. آدورنو به ندرت به مجسمه سازی اشاره کرده است و به طور کلی هنرهای بصری در بحث او از هنر مدرن، نقش بزرگی ندارند. برخی از اصطلاحاتی که او بارها استفاده کرده است تلویحاً رنگ و بویی بصری دارند؛ مانند Dinghaftigikeit یا «شیء گونگی» و Anschaulichkeit که غالباً به «بصریّت یا تجسمی بودن» ترجمه می شود، هر چند در زبان آلمانی واژه ی اخیر معنایی کلی تر دارد و الزاماً به بصری یا تجسمی بودن اشاره نمی کند، بلکه منظور از آن هر چیزی است که ماهیتی حسی دارد و بدون واسطه ی تعقل یا ادراک قابل دریافت است. اگرچه استفاده ی آدورنو از این اصطلاحات غالباً باعث می شود نظرات او، مثل نقل قولی که در بالا آمد، به طور اخص مربوط به هنرهای بصری تصور شود، شکی نیست که هنری که بیش از همه نظر او را به خود جلب می کند موسیقی است. ولی همین نکته ی به ظاهر تناقض آمیز بسیار به کار بحث من می آید، زیرا تمرکز بر موسیقی جنبه ای پویاَ و زمان مند را به دریافت اثر هنری می افزاید.

البته به هیچ وجه قصد انکار تمایزهای چشمگیر تماشای مجسمه توسط بیننده و گوش کردن به موسیقی توسط شنونده را ندارم. الگوی زمانیِ تماشای یک مجسمه تا حد زیادی به پویایی درونیِ واکَنش فرد بستگی دارد و بسیار آزادتر است و به هیچ وجه به اندازه ی فرآیند گوش کردن به قطعه ای موسیقی کنترل شده و مشخص نیست؛ ولی باز هم پیوندهایی بین این دو هست. همیشه یکی از وجوه ترتیب، یعنی این که برخی از ویژگی های قطعه ی موسیقی در ذهن شنونده می مانند و دیگر ویژگی ها تقریباً بلافاصله پس از شنیده شدن از یاد می روند. وقتی فرد به موسیقی گوش فرامی دهد، تجربه ی زمانی او دقیقاً با سیلان موسیقی یکی نمی شود. به همین ترتیب، هنگام تماشای یک مجسمه به طور کلی مفهوم و برداشتی که بیننده از آن دارد تصویری ثابت و ساکن نیست، بلکه چیزی است که در درون سیلان زمانیِ وجوه گوناگونی شکل می گیرد که موقتاً نظر او را جلب می کنند؛ درست مانند شنونده ی موسیقی که برداشتش از یک قطعه ی موسیقی از جریان متغیر اصوات گوناگونی شکل می گیرد که توجهش را جلب می کنند.

آدورنو قویاً تأکید می کند که منطق تعیین کننده ی یک قطعه ی موسیقی را به هیچ وجه نمی توان بر حسب ساختاری مشخص و ثابت معین کرد؛ از یک سو، به این دلیل که این منطق در سطحی متفاوت از هر شکل یا حالت قابل ادراک قرار دارد۲۹، و از سوی دیگر تا حدی به این دلیل که این منطق در قالب جریان زمانی ادراک فرد از اثر شکل می گیرد. بنابراین، هر اثر هنری، موسیقایی، بصری یا ادبی را باید نه به عنوان شیء صرف و ساکن در زمان و مکان، بلکه به مثابه «پدیده ای در نظر گرفت که لحظه به لحظه ظاهر می شود». در عین حال،

ظهور این پدیده «ظهوری کور و بی هدف» نیست.[۳۰] دینامیک دریافت اثر هنری بُعدی ذهنی و بعدی حسی دارد، و از نظر آدورنو دریافت ذهنی اثر عمیق‌تر از جریان ظهور حسی و بی واسطه‌ی اثر است که هم ظاهر و هم قطع می شود.[۳۱]

بنابراین دریافت زمان‌مند اثر به مثابه‌ی «عنصری ظاهرشونده» تسلیم شدن به سیلان احساسات نیست؛ مثلاً در مورد موسیقی تسلیم شدن به ریتم و تونالیته‌ی صدا که بی‌واسطه دریافت می‌شود نیست، و در مورد مجسمه سازی تسلیم شدن به تصاویر گوناگون و احساس مکان و سطوح نیست. وقتی فرد به ظهور حسی اثر توجه می‌کند بُعدی غیرحسی یا غیرمادی آشکار می‌شود که در شکل گیری اثر نقش دارد و آدورنو آن را عقلانیت یا روحانیت (Geistigkeit) می‌نامد.[۳۲] وقتی اثری برای بیننده یا شنونده حیات می‌یابد، بُعد روانی یا حسی این تجربه برایش کم اهمیت‌تر از ساختار غیرحسی‌ای است که این تجربه را شکل می‌دهد و بار تناقضات ایدئولوژیکی را بردوش دارد که اثر هنری را به‌عنوان پدیده‌ای زیبایی شناختی در فرهنگ مدرن تعریف می‌کنند. یا به گفته‌ی او: «این که بگوییم دریافت اثر هنری تنها وقتی قابل قبول است که اثر زنده شود فقط مربوط به رابطه‌ی میان بیننده و شیء مورد دیدن نیست؛ فقط مربوط به مایه‌گذاری روانی (Cathexis) به‌عنوان شرط دریافت زیبایی نیست. دریافت زیبایی‌شناسانه به‌وسیله‌ی ابژه [شیء] در آن لحظه‌ای شکل می‌گیرد که اثر هنری در نگاه آن زنده می‌شود.»[۳۳]

برای آدورنوی مارکسیست، تنش‌های ساختاری که بر اثر هنری احاطه دارند پیش از هر چیز در پیوند با فرآیندهای بزرگ‌تر شیءانگاری قرار دارند که در فرهنگ مدرن فعال‌اند؛ فرآیندهایی که در عینیت یافتگی ذاتی ساخت اثر هنری به مثابه‌ی پدیده دخالت دارند. در این جا مسئله نه هویت حقیقی اثر هنری به مثابه‌ی شیءای فیزیکی، بلکه فرآیند عینیت بخشی است که در طی آن اثر «ظاهر» یا زنده می‌شود، هم در سطح خلق شدن و هم در سطح دریافت:

> آن‌چه را که در آثار هنری ظاهر می‌شود نمی‌توان از فرآیند ظهور آن‌ها جدا کرد، ولی از سویی دیگر، این دو با یکدیگر همسان نیز نیستند. آن‌چه در آن‌ها ظاهر می‌شود همان وجه غیرواقعی در واقعیت آن‌ها، روح آن‌ها است. این روح از آثار هنری که اشیایی هستند در میان اشیاء دیگر، چیزی می‌سازد متفاوت از شیء صرف. با این حال آن‌ها تنها به شکل شیء می‌توانند وجود بیابند، و این وجودیافتن نه به‌واسطه‌ی موقعیت‌شان در زمان و مکان، بلکه به‌واسطه‌ی فرآیند شیءانگاری صورت می‌گیرد که آن‌ها را به معادل خودشان تبدیل می‌کند.[۳۴]

در هر اثر هنری چیزی عینیت می‌یابد، و فرآیند عینیت یافتن است که اثر را قادر می‌سازد حیات بیابد. ولی اثر در نتیجه‌ی این عینیت یافتن، این ظهور خود به مثابه‌ی شیءای قابل تعریف، به طور بالقوه به یک شیء مصرفی تبدیل می‌شود، و این فرآیندی را که باعث به‌وجودآمدن اثر می‌شود پنهان و حتی تحریف می‌کند. بنابراین، آن منطق بزرگ‌تر شیءانگاری که در جامعه‌ی مدرن در کار است هر نوع عینیت یافتن هنری را به مسئله‌ای بغرنج تبدیل می‌کند:

> فقط انسانی ساده‌لوح و بی‌فرهنگ ممکن است متوجه رابطه‌ی شیءانگاری هنری با شیءانگاری اجتماعی و در نتیجه با ناراست بودن آن نشود، با بُت شدن چیزی توسط جامعه که ذاتاً یک فرآیند و رابطه‌ای میان لحظه‌ها است. اثر هم یک فرآیند است و هم یک لحظه. عینیت یافتن آن، یعنی رسیدن آن به استقلال زیبایی‌شناسانه نیز نوعی سکون و تحجر است. هر قدر کاری که جامعه در اثر هنری

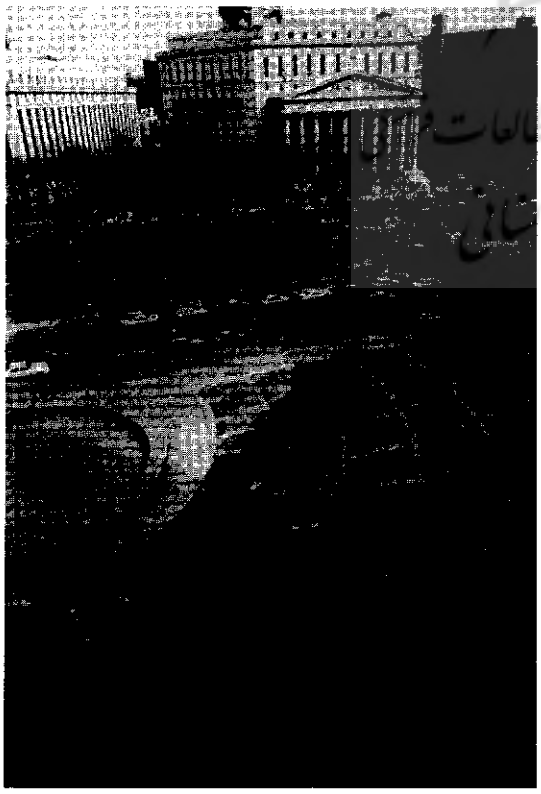
می کند بیش تر عینیت بیابد و سازمان دهی شود، اثر بیش از پیش به صدای جغجغه ای توخالی و بیگانه با خود تبدیل می شود.۳۵

ابهامی بسیار پرثمر در تحلیل آدورنو هست که قصد دارم در این جا به آن اشاره کنم. در عین حال که وجودیافتن اثر هنری در نظر او آشکارا به فرآیند تولید آن اشاره دارد (نه فقط فعالیت هنرمند برای ساختن آن، بلکه کل فرآیند ساختن آن به عنوان کالا)، او اثر هنری را ماهیتی می داند که در جامعه به عنوان چیزی برای دریافت دست به دست می شود. از همین رو، وی حالت ظهور آن برای مخاطب را نیز در نظر دارد. رویکرد آدورنو بیانگر تغییری قابل توجه از تمرکز مارکسیست های سنتی بر تولید به نوعی جهت گیری است که فرآیند مصرف را نیز در بر می گیرد. مطمئناً او در مقایسه با اغلب مدرنیست ها، به فرآیند به عنوان چیزی که فقط در خلق اثر توسط هنرمند نقش دارد، نگاه نمی کرد و در واقع به این دیدگاه اعتراض داشت: «خلط نادرست اثر هنری با خاستگاه آن و این تصور که شکل به وجودآمدن اثر چیستی آن را برای ما مشخص می کند بیانگر بیگانه بودن تحلیل انتقادی هنر (Kunstwissenschaften) از هنر در عصر حاضر است؛ چرا که آثار هنری تا آن جا با قاعده ی شکل گیری خود سازگاری دارند که آثار تکوین خود را مصرف کنند.»۳۶

هر اثر هنری، موسیقایی، بصری یا ادبی را باید نه به عنوان شیء صرف و ساکن در زمان و مکان، بلکه به مثابه «پدیده ای در نظر گرفت که لحظه به لحظه ظاهر می شود». در عین حال، ظهور این پدیده «ظهوری کور و بی هدف» نیست

این رابطه ی متقابل میان دل مشغولی با شکل گیری خود اثر هنری و شکل گیری آن به مثابه ی پدیده ای که بر بیننده یا شنونده ظاهر می شود، نکته ای را به یاد می آورد که در کار فراید دیدیم. در یک سطح، آدورنو قدری مانند فراید مدرنیست خوبی است که به تلاش های پیشروان برای فرار از وضعیت مسئله ساز اثر هنری به واسطه ی حذف هرگونه تثبیت عینی شکل، که ممکن است سر راه واکنش سیال مخاطب قرار گیرد، اعتراض دارد. اما اگر او مخالف گرایش هایی به نظر می رسد که واکنش مخاطب را برتر از یکپارچگی اثر هنری می دانند، از انگیزه ی این گرایش ها نیز به درستی آگاه است. هیچ کس به شیوایی و روشنی او در مورد اثرات بیگانه ساز شیءانگاری که به محض عینیت یافتن اثر به ناگزیر ظاهر می شوند سخن نگفته است.۳۷

تا وقتی اثر هنری یکپارچگی معینی دارد و در نظر او باید داشته باشد، این یکپارچگی یا استقلال را نمی توان به عنوان ساختاری صوری تعریف کرد که در شکل فیزیکی اثر پنهان است. درست بر عکس، این



• ریچارد سرا، کمان کف پوش، ۱۹۸۱، فولاد، ۶/۵×۳۶۵۸×۳۶۶ سانتیمتر، فورال پلازا، نیویورک (از بین رفته است)

یکپارچگی از مواجهه با اثر و تلاش برای نفی گرایش ناگزیر آن به شیءانگاری حاصل می‌شود. آدورنو از برداشت‌های مدرنیستی اولیه از اثر هنری با این توجیه که دارای منطق ساختاری والاتری هستند که به طریقی بر مادیت پراکنده‌ی عناصر سازنده‌ی اثر غلبه می‌کنند درمی‌گذرد، و از این لحاظ بدون شک از فرایند صراحت و قاطعیت بیش‌تری دارد. از نظر او، اثر هنری در بهترین حالت جایگزینی را در برابر واقعیت پراکنده و پُرتنش، که منشأ اثر است، به مخاطب می‌دهد؛ واقعیتی که مخاطب نیز در چنبر آن گرفتار است.۳۸ ماهیت ساختاری اثر هنری، اگر قرار باشد جذاب و گیرا باشد، باید با مفاهیم سنتی نظم و تمامیت و ترکیب در تضاد باشد، مفاهیمی که به مخاطب این توهم را می‌دهند که در نهایت می‌توان به تمامیتی متعال دست یافت. وحدت و یکپارچگی تنها تا زمانی ماندگار است که خود را نفی کند:

> هیچ اثر هنری‌ای دارای یکپارچگی بی‌قیدوشرط نیست، گرچه همه‌ی آثار هنری باید به فرد القا کنند که چنین‌اند. در نتیجه اثر با خود در تضاد است. یکپارچگی زیبایی شناسانه در مواجهه با واقعیت متضاد ذاتاً یک صورت ظاهر است.۳۹

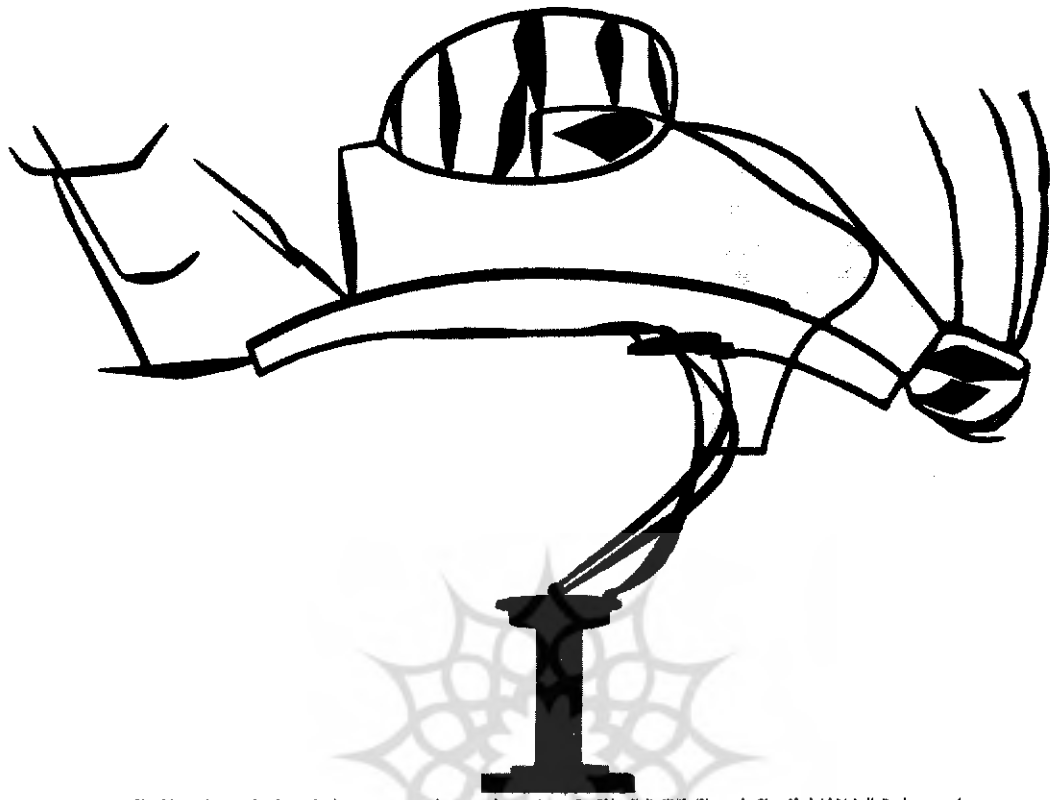
آدورنو وقتی بر افتراق میان کل و جزء تأکید می‌کرد، در واقع از یک سنت مدرنیستی تثبیت‌شده پیروی می‌کرد؛ اما در عین حال متوجه لحظه نیز بود. در دنیای هنر دهه‌ی ۱۹۶۰، تمهیدات مورد استفاده برای دستیابی به ترکیب مناسب به اتهام توخالی بودن، سخت مورد حمله قرار گرفتند. برای مثال، مینیمالیست‌ها بر این عقیده بودند که طرح ترکیب‌بندی هنر انتزاعی اولیه بیانگر ترکیب منطقی غلطی از کل و جزء بود که دیگر اعتبار نداشت. آدورنو نیز به نکته‌ی مشابهی اشاره کرد و بیان داشت که حتی رد ترکیب‌بندی‌های سنتی توسط ساختمان‌گرایان آن‌قدر پیش نرفته است که به افتراقی ذاتی اشاره کند که میان نظم صوری و مادیت اجزای سازنده‌ی اثر وجود داشت. به جای تحمیل کلیتی انتزاعی بر آن‌ها که با آن آشکارا در تضاد بودند، لازم بود از هر گونه فرع دانستن آن‌ها بر «نظم زیبایی شناختی» (sthetische Gesetzmssigkeit) جلوگیری شود:

> در غیاب دادگاهی عالی‌تر، ادعاهای متضاد کل و جزء به دادگاهی کوچک سپرده شده، به بازی انگیزه‌ها که از جزئیات نشأت می‌گیرد. تنها هنر قابل تصور هنری است که مورد تجاوز ادعاهای نظمی فراگیر و ازپیش تعیین شده واقع نمی‌شود.۴۰

تحلیل آدورنو به شیوه‌های دیگر نیز به دل‌مشغولی‌های زمان می‌پردازد. او را احتمالاً می‌توان نظریه‌پرداز دیالکتیک منفی ذاتی در آن اشکال انتقادی مدرنیسم شمرد که بلافاصله پس از جنگ پا گرفتند. حال که به گذشته نگاه می‌کنیم می‌بینیم که این گه گاه می‌تواند به نوعی زیبایی شناسیِ ناهماوایی رسمیت ببخشد. به گمان آدورنو، اثر هنریِ گیرا اثری است که طوری ساخته شده که لحظات پراکنده‌ی فردیت حسیِ اثر الزاماً با یکدیگر در تضاد قرار می‌گیرند. الزاماً باید پراکندگی و گسستگی فراگیری در کار باشد، تجزیه‌ی مداوم کلیت یا کمال حسی؛ همان چیزی که در آثار [ساموئل] بکت وجود دارد و آدورنو آن‌ها را الگو می‌دانست. به گفته‌ی او: «هنر فقط می‌تواند به صورت اجزای پراکنده با دنیای اشیا همگون شود، و فقط دنیای عینی و لخت است که با قاعده‌ی فرم در هنر تناسب دارد.»۴۱

□ □ □

ولی آن‌چه فرد را پس از خواندن آثار آدورنو در زمانِ ما به تأمل وامی‌دارد نتایجی است که از این ضرورت‌ها می‌گیرد، نتایجی مثل این‌که موسیقی دوازده‌نُتی شوئن‌برگ با نفی مداوم افه‌های سنتی ریتم و ملودی و منطق تجزیه‌کننده‌ی ساختارهای آن، ماهیتاً از آثار استراوینسکی گیراتر است و این‌که شکل‌گیری



● دیوید اسمیت، شستر الیه ۱۹۵۱، فولاد رنگ شده، ۲۷۳×۲۰۲×۳۱ سانتیمتر، موزه ی هنر مدرن، نیویورک، عکس از خود هنرمند در بولتون لندینگ

و تأثیر زودرس موسیقی استراوینسکی آن را مانند جاز ذاتاً حقیر و کوچک می سازد. در این جا مسئله داوری انتقادی آدورنو ـ این که او شوئن برگ را می پسندد و استراوینسکی را آزارنده می یابد ـ مطرح نیست، بلکه مقصود اصطلاحاتی است که برای بیان این داوری خود به کار می برد. او باعث می شود این طور به نظر برسد که منطق نفی در موسیقی شوئن برگ یکپارچگی آن را تضمین می کند و در مقابل ساختار دردسترس آثار استراوینسکی، از جمله بازگشت او به کَلاسیسیمی آگاهانه، الزاماً نشانه ی تسلیم آسان و بی مقاومتش در مقابل مصرف گرایی است.

ضرورت های زیبایی شناسانه ی متمایز و تاریخی آدورنو مخصوصاً در التزام او به نقد هر چیزی در اثر هنری آشکار می شود که این ممکن است بیانگر هارمونی و غنای حسی باشد و از این رهگذر فرد را به انکار مضرات وحشتناک فرهنگی وادارد که به فاشیسم فرصت ظهور داد. او مخصوصاً با رجوع به نظریه ی هنری هگل چنین نظر می دهد که در چارچوب فرهنگ مدرنِ پس از دوره ی رمانتیک، «هر چیزی که برای حواسِ لذت بخش است و هر جذبه ای که از مادیات نشأت می گیرد به مرتبه ی نازل پیش از هنر رانده شده است».۴۲ در نظر او، هر برداشتی از هنر که به هر صورتی لذت حسی را برتر می دانست الزاماً واپس گرایانه و بچگانه بود، و وقتی این برداشت با این مفهوم بورژوایی ترکیب می شد که لذت حاصله از هنر، فرد را به قلمروی بالاتری از تجربه می رساند، آدورنو آن را نهایت بی فرهنگی و هنرستیزی می دانست.۴۳

تأکید مداوم آدورنو در نوشته های متأخرش بر نیاز به انکار افسون لذت حسیِ هنر به نگرانی فرایند از افتادن به دام واکنش فیزیکی بی واسطه به اثر هنری شباهت

دارد. گویی سپردن خود به دست سیلان غیرعقلانی یک ملودی یا ریتم یا شکلی بصری به معنای افتادن به چنگ انگیزه‌هایی است که آگاهی انتقادی فرد را از بین می‌برند یا بی‌اثر می‌سازند. ولی آن‌چه آدورنو ظاهراً در نظر نگرفته این است که واکنش‌هایی هم هست که در آن‌ها این لحظات تسلیم شدن به جریان حسی بی‌واسطه ممکن است به واکنشی پیچیده و با فاصله منجر شوند و یا حتی آن را ایجاد کنند. نمونه‌ای را درنظر می‌گیریم که مطمئناً حال آدورنو را به هم می‌زد: تصور کنید فردی موقتاً خود را تسلیم جذابیت کرخت‌کننده‌ی اثری چون **تلنبار (stacked)** کند. این کار می‌تواند به لحظه‌ای کناره‌گیری از اثر منجر شود، لحظه‌ای که طی آن ترکیب آشفته‌ی لذت و عدم‌لذت از این اثر و از خود به خاطر تسلیم شدن به آن، نتایجی کنترل‌ناپذیر خواهد داشت.

در هر اثر هنری چیزی عینیت می‌یابد، و فرآیند عینیت‌یافتن است که اثر را قادر می‌سازد حیات بیابد

اما نگاه دقیق‌تر به آثار آدورنو نشان می‌دهد او هیچ اساسی برای نظریه‌ای که در آغاز تجربه‌های مفهومی دو دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ رواج یافت ارائه نکرده است؛ این نظریه که انکار نظام‌مند جنبه‌ی حسی هنر می‌تواند راه فراری از شیءانگاری زیبایی شناسانه باشد. این نظریه نه تنها با درک او از شیءانگاری در تضاد است، بلکه با تأکید مکرر او بر این که هنر مدرن درگیر دیالکتیک پیچیده‌ای میان ضدحس‌گرایی و بقایای غلبه‌ی حس است جور در نمی‌آید. آدورنو نوشته است: «هنر بدون یادآوری لحظه‌ای ثبت خود بر حواس ادوام نمی‌آورد، درست همان طور که اگر خود را بدون میانجی‌گری فرم به حس تسلیم کند، دوام نخواهد آورد.»[۴۴]

او مصر بود که هنر و دریافت هنر به صورت انتقادی با حذف توهم و وساطت حواس میسر نمی‌شود، با حذف آن روابط پیش‌عقلانی میان بیننده یا شنونده و اثر هنری که او محاکات (mimesis) می‌نامید: «تجربه کردن هنر نمی‌تواند به طور کامل از تحریک شدن و از آن لحظه‌ی شیفتگی جدا باشد؛ وگرنه این تجربه به بی‌تفاوتی می‌انجامد.»[۴۵] درست است که ریتم‌های جاز به دلیل گرایش آشکار آن به حواس آدورنو را منزجر می‌کرد، درست مثل اثر فیزیکی و روانی شدید آثار مینیمالیستی که فراید را آشفته می‌کرد، ولی در نظریه‌ی آدورنو از حذف این لحظات شیفتگی حسی و شدت احساسات خبری نیست، البته به شرط آن که واکنش به اثر هنری را کاملاً به خود اختصاص ندهند.

این نوشته را با نظری جالب توجه از آدورنو درباره‌ی محدودیت‌های زیبایی‌شناسی بی‌اعتنایی فیزیکی یا Sachlichkeit به پایان می‌برم که مرا به نقد فراید از ظاهرنگاری مینیمالیسم برمی‌گرداند که مقاله را با آن آغاز کردم. از نظر آدورنو، Sachlichkeit بیانگر این ایده بود که حذف نظام‌مند تمامی وجوه خیالی تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه فرد را از مَصالحه‌های ذاتی این نوع زیبایی‌شناسی فراتر می‌برد.[۴۶] آدورنو در این زمینه عمدتاً عینیت نو (Neue-Sachlichkeit) دهه‌ی ۱۹۳۰ آلمان را درنظر داشت، ولی همچنین به گرایش‌های هنر معاصر و مخصوصاً به اثری فکر می‌کرد که همه چیز را رد می‌کند جز «بوم و مصالح صوتی صرف». که این آخری به تجربیات اشتوکهائوزن و کیج در زمینه‌ی موسیقی اشاره دارد.[۴۷] حکم او در باب این گرایش به شکلی چشمگیر با نظر فراید در مورد مینیمالیسم منطبق است. وی معتقد بود که رد ظاهرنگاری سازمان‌دهی صوری و ظاهرِ توهم به موقعیتی منجر می‌شود که در آن اثر هنری مجبور است برای ایجاد تأثیر، بر یک حالت تئاتری دروغین تکیه کند:

هیچ چیز نمی‌تواند از قبل تضمین

کند که اثر هنری پس از آن که حرکتش فرم فراگیر را برهم زد می تواند دوباره خود را بسازد و اجزای پراکنده ی (disjecta-membra) آن می توانند دوباره در کنار هم جمع شوند. این به روش هایی مصنوعی منجر شده است که در پشت صحنه اجرا می شوند. اصطلاح «تئاتری» در این جا بسیار به کار می آید. و به وسیله ی آن ها عناصر منفرد از قبل و عامدانه ساخته می شوند تا انتقال به کلیت و یکپارچگی را میسر سازند، کلیتی که در غیر این صورت به دلیل جزئیاتی که از برهم خوردن مفهوم نظم منتج می شوند، حاصل نخواهد شد.۴۸

آدورنو نیز مانند فراید نگرانی خود را نسبت به آن مداخلات هنری ابراز می کرد که ادعای حذف دیالکتیک پیچیده ی هنر در اشکال مشکل تر مدرنیسم را داشتند و تلاش می کردند آن یک ذره یکپارچگی یا استقلالی را که هنوز در ساده ترین آثار مدرنیستی وجود داشت از بین ببرند. هر دو به شدت به هنری معترض بودند که ظاهراً یکپارچگی فرم را رد می کرد و به جای آن در نظر آنان توهمی توخالی از کلیت را می گذاشت. به این ترتیب، هر دو به شیوه های خاص خود از حساسیتی نیرو می گرفتند که به آثاری که به شکل فیزیکی خود و رابطه ی فیزیکی بیننده یا شنونده به آن اتکا داشتند سخت مشکوک بودند. در عین حال، هر دو چنین ملاحظاتی را از آن جا به عرصه ی مباحث انتقادی وارد کردند که اثر هنری را پدیده ای می دانستند که از دریافت بیننده یا شنونده از آن شکل می گیرد، و این کار را به خاطر توجه و علاقه به واکنش های ظریفی کردند که غالباً در بحث های کلی نظریه ی دریافت بیننده و خواننده جای شان خالی است.

یادداشت ها

۱ ـ (بیناب): اصطلاح "هنر فقیر" یا به تعبیری "هنر کم‌ابزار" یا "هنر بی‌چیز" (Arte Povera) نخستین بار توسط یک منتقد ایتالیایی در سال ۱۹۶۷ برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان جوان ایتالیایی به کار رفت؛ این هنرمندان که عموماً در شهرهای صنعتی مانند رم و میلان زندگی می‌کردند، در واقع با هنر خود به هنر بسیار فن‌آورانه‌ی نیویورک به مقابله برخاستند. این هنرمندان هر یک شیوه‌ی خاص را داشتند و در تمام رشته‌های تجسمی دست به آفرینش هنری می‌زدند: از مواد کهنه در کنار مواد نوین استفاده می‌کردند و به علاوه، ابعاد خیلی بزرگ یا کوچک را با حالات جذاب و گیراکارگذاری و اجرا می‌کردند. این آثار هم برای فضای باز و هم محیط‌های بسته‌ی نمایشگاه‌ها عرضه می‌شد؛ درکل، بازتاب پیوستگی هنر و زندگی بود و مخاطب خود را درکانون تجربه قرار می‌داد.

۲ ـ در این باره، رک

T. Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955-69* (London, 1996).

که اصلاحیه‌ی ارزشمندی است بر نظر نیویورکی‌ها درباره‌ی پیشرفت‌های هنر آمریکا در این دوره و

R.J. Williams, *After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe 1965-70* (Manchester, 2000).

J. Thompson, "New, Times, New Thoughts, و New Sculpture", in M. Ryan (ed), *Gravity and Grace: The Changing Conditions of Sculpture 1965-1975* (London, 1993).

بررسی کوزی کتابنامه‌ی مفید دارد:

A. Causey, *Sculpture since 1945* (Oxford, 1998).

در ارتباط با بازمفهومی‌سازی مجسمه‌سازی در دنیای هنر انگلیسی ـ آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۶۰، رک

C. Harrison, "Sculpture's Recent Past", in T.A. Neff, *A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965* (London, 1987), pp. 10-33.

۳ ـ (بیناب): literalism در انگلیسی معانی مختلفی دارد، اما معنای مورد نظر در این‌جا "بازنمایی یا به‌تصویرکشیدن دقیق، بدون آرمانی‌سازی و انتزاع در هنر ادبیات است" (رک فرهنگ زبان انگلیسی رندم‌هاوس). از این رو، در این‌جا، معادل "ظاهرنگاری" به کار رفت تا هم به هنر و هم ادبیات با معنای یادشده اطلاق شود.

۴ ـ این اندیشه‌ها در کتاب فراید بسط یافته است:

M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, Los Angeles and

London, 1980).

۵ ـ در باب ظاهرنگاری به عنوان مسئله‌ای در دنیای هنر ایالات متحده در آن زمان، رک

P. Leider, "Literalism and Abstraction: Frank Stella's Retrospective at the Modern", *Artforum*, June 1970, 44-51.

انگیزه‌ی من برای پرداختن به این موضوع سخنرانی منتشرنشده‌ای بود از فرد اُرتن:

Fred Orton, "Appearing Literal"(Camberwell College of Arts, London, 1987).

6- M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago and London, 1998), pp. 30, 56, 59.

مقاله‌ی "هنر و عینیت" در کتاب زیر نیز چاپ شده است:

G. Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York, 1968; republished with an introduction by A.M. Wagner, Berkeley, Los Angeles and London, 1995).

۷ ـ در باب پیوندهای گرینبرگ و مدرنیست‌های متقدم و نظریه‌پردازان صورت‌گرایی تا هیلده‌براند، رک

Y.-A. Bois, *Painting as Model* (Cambridge, Mass. and London, 1995), pp. 75, 284-5.

۸ ـ این نسخه‌ی دوم اولین بار در مجله‌ی *آرتس* (*Arts Magazine*) در سال ۱۹۸۵ با عنوان "مجسمه‌سازی در زمانه‌ی ما" چاپ شد. گرینبرگ بعداً آن را به عنوان نسخه‌ی حک و اصلاح شده‌ی مقاله‌ی اول، "مجسمه‌سازی نو"، در کتاب خود آورد:

C. Greenberg, "The New Sculpture", in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston, 1961).

9. C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (Chicago and London, 1986-93), vol. 1, p. 314.

۱۰ ـ همان، ج ۲، ص ۳۱۶.

۱۱ ـ همان، ج ۲، صص ۱۹ ـ ۳۱۸؛

L. Zhadova, *Tatlin* (London, 1988), p. 342,

به نقل از اشکلوفسکی (۱۹۲۰).

۱۲ ـ همان، ج ۴، ص ۲۵۶. مبنی شرح تونی اسمیت درباره‌ی علاقه‌اش به "ساختارهای بادی" به نقل از

Fried, "Art and Objecthood", *Art* , p. 156.

۱۳ ـ گرینبرگ، هنر و فرهنگ، ص ۲۰۴. واژگان او به شدت با واژگان مقاله‌ی اصلی‌اش در مورد دیوید اسمیت که در ۱۹۵۶ منتشر شد متفاوت است:

C. Greenberg, *Essays*, vol. III, p. 276.

۱۴ ـ همان، ج ۴، ص ۶۰.

۱۵ ـ همان، ص ۱۹۱ (از مقاله‌ای در باب اسمیت که در ۱۹۶۴ منتشر شد).

۱۶ ـ همان، صص ۸ ـ ۲۰۵.

17- M. Fried, "Shape as Form: Stella's New Painting", in H. Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970* (New York, 1969), p. 424.

۱۸ ـ فراید، هنر، ص ۷.

۱۹ ـ رک همان، صص ۲۹، ۳ ـ ۱۸۲. این نقش را کارو خود در مصاحبه‌ای که در آرت‌فورم، ژوئن ۱۹۷۲ چاپ شد برجسته کرد.

۲۰ ـ رک به ویژه فراید، هنر، صص ۱ ـ ۱۹۰.

۲۱ ـ تنش‌های ساختاری در آثار کارو را کراوس برجسته کرده است:

Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass. and London, 1981; first published 1977), pp. 186-91.

۲۲ ـ فراید، هنر، ص ۱۹۱.

۲۳ ـ از مصاحبه‌ای در سال ۱۹۶۱، به نقل از فراید، هنر، ص ۲۷۳.

۲۴ ـ همان، ص ۶۴ (تأکید از مؤلف است، مگر ذکر شده باشد).

۲۵ ـ فراید ظاهراً کار لوکاکس را در ترجمه‌ی فرانسوی سال ۱۹۶۰ خوانده است، پیش از آن که به صورت انگلیسی در ۱۹۷۱، چاپ شود؛ رک هنر، صص ۱۸ و ۵۵.

۲۶ ـ همان، ص ۱۵.

27. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ed. G. Adorno and R. Tiedemann (Frankfurt am Main, 1973; first published 1970), p. 262.

اکنون ترجمه‌ی انگلیسی خوبی وجود دارد:

R. Hullot-Kentor, *Aesthetic Theory* (Minneapolis, 1997).

ترجمه‌های من با توجه به ترجمه‌ی کم‌دقت‌تر قبلی لنارت (C. Lenhardt) انجام گرفته است.

۲۸ ـ بسط بحث آدورنو در این‌جا برگرفته از منبع زیر است:

M. Jay, *Adorno* (Cambridge, Mass., 1984) and J.M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Cambridge, 1992).