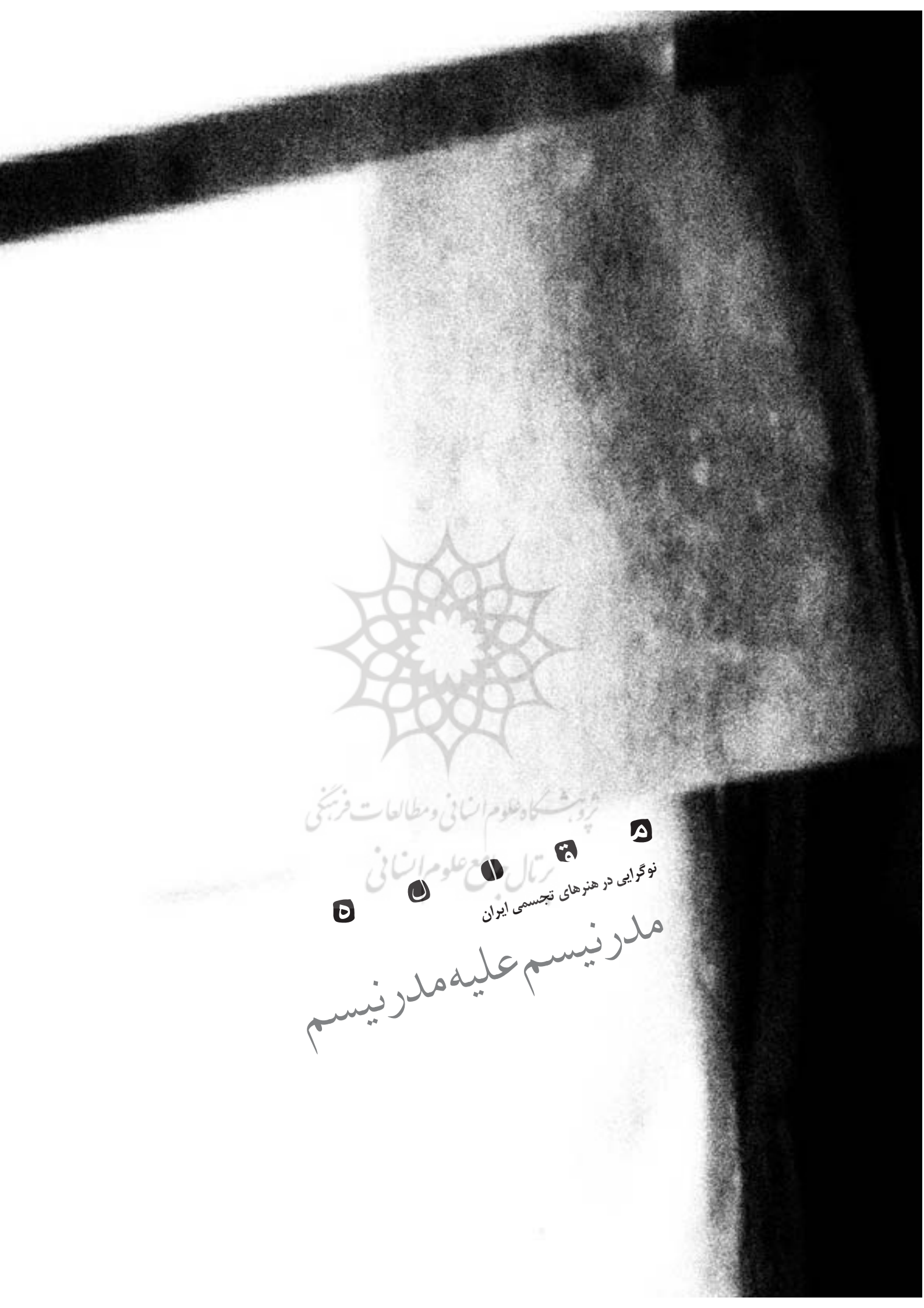

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوگرایی در هنرهای تجسمی ایران

مدرنیسم علیه مدرنیسم

مهدی چیت‌سازها

باید مطلقاً مدرن بود. نباید گامی را که به جلو برداشته شده به عقب بر گرداند.

آرتور رمبو

نقاشی مدرن ایران با وجود عمر کوتاه خود با فراز و نشیب های بسیاری روبه‌رو بوده است.با وجود این، آگاهی ما از این زندگی بسیار اندک و تنها محدود به روایتی گزینشی است که در ترسیم چهره او و در نتیجه، تعیین مسیر آینده اش تأثیر بسیار داشته است. هنر مدرن بنا به ماهیت خود که بیشتر بر سنجش و محک شیوه های بیانی خود استوار است از سویی در تقابل با این روایت ایدئولوژیکی قرار داشته و از سوی دیگر در اندیشه ایجاد یک هویت ملی برای کسب اصالت با این روایت همراه بوده است. چنین شرایطی مدرنیسم را به گونه‌ای عام و هنر مدرن را به گونه‌ای خاص در برابر خود مدرنیسم قرار داده است. نوشته حاضر به چگونگی حاکمیت این روایت و پیامدهای آن- با نگاهی به متون انتقادی- می پردازد.

هر پژوهشگری که بخواهد درباره «نقاشی مدرن ایران» بنویسد خود را با مشکلات و ناسازه‌های بسیاری روبه‌رو می‌بیند. او پیش از هر اقدامی‌باید تعریفی مشخص از مفهوم مدرن برای این بخش از جهان بیابد تا دست کم بتواند سیر تاریخی این جریان را مشخص کند و از سویی چنین تعریفی منوط به چشم انداز تاریخی آن است.

به طور سنتی پژوهش‌های تاریخی در حوزه نقاشیِ مدرن ایران، اواخرِ عصر صفوی را نقطه آغاز آشنایی هنرمندان ایرانی با سنت تصویری اروپایی و در نتیجه سرآغاز یک تحول تازه در نقاشی می‌دانند. با این حال همین پژوهش‌ها به سختی از نقاشان عصر قاجار به عنوان نقاشان مدرن نام می‌برند. با اینکه این گروه از نقاشان چه در پیروی از الگوهای غربی و چه در جدایی از سنت‌های نقاشی ایرانی بسیار رادیکال بودند، تنها به این سبب که نه به اسلوب هنرمندانِ همزمان خود در غرب (مثلاً امپرسیونیست‌ها)، که به سنت آکادمیک اروپایی کار می‌کردند واپس گرا به شمار می‌روند.

بنابراین با این رویکرد سرآغاز نقاشی مدرن ما به اوایل دهه ۱۳۲۰ خورشیدی بازمی‌گردد که ناگهان جلیل ضیاءپور و همراهانش این فاصله تاریخی را یک شبه طی می‌کنند و هنری را با خود می‌آورند که در غرب مدرن نامیده می‌شود. البته ایشان نیز نیم قرنی واپس گرایی دارند که به هرحال نسبت به کمال الملکی‌ها پیشرفت قابل ملاحظه ای به شمار می‌رود. به این ترتیب نقاشان مدرن ایران تنها به این دلیل نسبت به قاجاری‌ها مدرن نامیده می‌شوند که به اسلوب مدرنیست‌های غربی کار می‌کردند. اگر چنین باشد واژه مدرن نه در نسبت با جامعه ایران که با الگوی اروپایی آن برای نقاشی اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم تعریف می‌شود.

در اینکه ضیاءپور و همراهانش در دهه بیست خورشیدی شیوه ای را رواج دادند که با معیارهای اروپایی نسبت به نقاشی متداول آن دوره نو بود البته جای هیچ حرف و حدیثی نیست؛ اما قرار دادن این گروه در برابر کمال الملک و پیروانش به عنوان نمایندگان هنر رسمی(پاکباز، ۱۳۸۴، ۱۸۶)، صرف نظر از جنبه بازسازی داستان غربی آن بیش از آنکه مبتنی بر دیدگاهی هنری باشد، ریشه در گفتمانی ایدئولوژیک دارد که نیم سده ای است سراسر تاریخ مدرن ما را در نوردیده و به امروز رسیده است. این روایت از مدرنیسم گرچه شاید مشکل ما را در تقسیم بندی تاریخی مرتفع کند، قادر نیست تا تصویر درستی از هنرمند مدرن در متن آن ارائه کند.

واقعیت این است که سیمای نقاشی مدرن ایرانی در تمام نیم سده گذشته تنها در روایتی تک خطی و مسلط از آن ترسیم شده است. «روایتی گزینشی از مدرن که کل مدرنیته را به نام خود جا می‌زند.» (ویلیامز، ۱۹۸۹، ۲۴) این روایت از هنر مدرن، بین جریانی در نقاشی معاصر و جریان‌های دیگر خط پررنگی می‌کشد تا هر گونه نقش آنها را در فرایند هنر مدرن نادیده گرفته، برای ایدئولوژی پیشروش دشمنانی دست و پا کند. به همین جهت در سراسر نیم سده گذشته آشفتگی بسیاری در تعریف از هنر مدرن در ایران دیده می‌شود که بیش از هر چیز نتیجه همین رویکرد یک جانبه به خود مقوله مدرنیسم است. از سویی هنر قاجاری و به طور اخص کمال الملک و پیروانش مانع ظهور و بروز پدیده‌های هنری نو ترسیم می‌شوند (گودرزی، ۱۳۸۲) و از سوی دیگر هنر این دوره به دلیل « بهره گرفتن، تحلیل کردن و ازآن خود نمودن هنر غرب» نسبت به مدرنیست‌های بعدی که سبک‌های مدرنِ غربی را کپی می‌کردند اصالت بیشتری دارد. (آغداشلو، ۱۳۸۲) در ادبیات توجه نویسندگان به فرهنگ عامه و بازتاب زندگی روزمره آنها نشانه بریدن از سنت و در نتیجه مدرنیت است، اما درست بر خلاف این در نقاشی همین گرایش نشانه عوام گرایی و در نتیجه واپس گرایی است.

به این ترتیب معلوم نیست که آثار مدرن را باید محصول یک ذهنیت و گزینش اسلوب‌های مدرن دانست یا صرفاً در قیاس با سیر تاریخی جریان مدرنیسم در اروپا. متأسفانه در ترسیم این سیر تاریخی هم نوعی تقسیم بندی شبه سیاسیِ خودی و غیر خودی دیده می‌شود. در این رویکرد حساب نگارگرها، پیروان کمال الملک و حتی نقاشان انقلاب از مدرنیست‌ها جدا می‌شود. به این ترتیب می‌توانیم به صرف گزینش اسلوب‌های مدرن اروپایی عده ای را مدرن و عکس آن را واپس گرا بنامیم. اما آیا گریز بسیاری از مدرنیست‌ها به بیغوله‌های تاریخی برای دست و پا کردن هویت میهنی نمی‌تواند کل این رویکرد را با تردید جدی روبه‌رو کند؟

اما داستان به همین جا ختم نمی‌شود چرا که اگر قرار باشد مدرنیسم فقط در شکل غربی اش فهمیده شود ناگزیر پس از تسویه حساب با غیر خودی‌ها نوبت خودی‌ها می‌رسد. اینجاست که مدرنیست‌ها هم که اندکی پیش‌تر قهرمانان مبارزه با واپس گرایی نامیده می‌شدند ناگهان در برابر نمونه‌های واقعی خود (هنر مدرن غرب) چیزی در چنته ندارند و دست بالا تلاش‌هایی نافرجام در کارنامه خود باقی گذاشته اند. در این نگاه هنر یا فرهنگ مدرن با جامعه خود سنجیده نمی‌شود بلکه تنها میزان این سنجه، روایتی از هنر و فرهنگ غربی است. بنابراین نتیجه از پیش آشکار است. مدرن شدن مستلزم آگاهی عمیق از بنیان‌ها و مؤلفه‌های آن است و چون بدیهی است که جامعه ما هیچ شباهتی به نمونه‌های اروپایی ندارد و از بنیاد یکسره بر مدار دیگری است، درتلاش برای مدرن شدن شکست خورده ایم.

این روایت البته آگاه است که پروژه مدرنیسم محصول تجربه یگانه غربی است و تقریباً محال است که آن تجربه در فرهنگی با شرایط کاملاً متفاوت، بار دیگر تکرار شود. اما از طرفی همین تجربه یگانه، تنها راه و معیارِ سنجشِ مدرنیسم در هر کجای دیگر نیز هست. بنابراین از همان نخستین گام‌های انتقادی، این ناسازه بزرگ خود را نشان داد. هنر مدرن در غرب یکی از پیامدهای اندیشه انتقادی بود. اما در ایران اندیشه انتقادی تنها پس از ورود، یا دست کم همزمان با ورودِ ناگهانی هنر و تکنولوژی مدرن بود که شکل گرفت. بنابراین میان‌کنش هنر و نقد مدرن در ایران وارونه شد. در نبود اندیشه انتقادی، هنر مدرن دست بالا چیزی شبیه یکی از کالاهای مدرن وارداتی بود. در نتیجه، این هنر همچون انسان اگزیستانسیالیستی باید پس از وجود ماهیت خود را تعریف می‌کرد. به همین جهت نخستین نقاش مدرن ایران – جلیل ضیاءپور– بیش از نقاشی کردن، تلاش می‌کرد تا ماهیت این موجود نو را مشخص کند. البته او نیز مانند بسیاری از اندیشمندان مدرن ایرانی از ناسازه دشواری که با آن روبه‌رو بود به خوبی آگاهی داشت. هر چند همانند آنها راهی که در پیش گرفت خود زاینده ناسازه دیگری بود.

موجود بیگانه ای که رهاورد سفر او به مغرب زمین بود هویتی نداشت. بنابراین ضیاءپور و دوستانش در مقابله با اتهامِ تقلید کورکورانه از هویت ملی سخن گفتند و بسیار تلاش کردند تا آثار خود را به رنگ و لعاب ایرانی درآورند. امری که برای نقاشان قاجاری اهمیت چندانی نداشت.

ناسازه هنر مدرن ایران در واقع همین دست و پا کردن زورکیِ هویت ملی بود که اندک اندک در چرخه روایتِ یک ایدئولوژی واپس گرا گرفتار شد. متأسفانه نقاشان مدرن ایران زمانی آغاز کردند که فرایند مدرنیزاسیون ایرانی در نتیجه شکست آرمان‌های دموکراتیکِ مشروطه، و نومیدی از اروپایی شدن، مسیر مدرنیسم در سایه وحدت ملی و ذهنیت جمعی را در پیش گرفته بود. چنین وحدتی که اتفاقاً توسط روشنفکران حمایت می‌شد برای رسیدن به هدف خود چاره ای جز دمیدن در حباب ناسیونالیسم نداشت. هر چیزی باید شناسنامه ایرانی می‌گرفت والا با اتهام‌های شدید از سوی روشنفکران روبه‌رو می‌شد. اندیشمند و هنرمند ایرانی گمان می‌کرد که با ایرانی کردن محصولات مدرن می‌تواند صاحب هویتی ملی شود، غافل از اینکه همین اندیشه نیز عمیقاً غربی و به ویژه در سال‌های پس از جنگ

دوم نسـخه تجویزیِ روشـنفکرانِ غربی برای عقب مانده‌ها بود.

در این زمان در آن‌سویِ مرزها و در زادگاهِ مدرنیسم، حوادث بزرگـی روی داد که در روندِ مدرنیسـم ایرانی تأثیرِ حیاتی داشـت. دو جنگِ بزرگ و ویرانگرِ جهانی که بسـیاری آن را نتیجه آموزه‌های مدرن و خرد ابزاری می‌دانسـتند همراه با اتفاقـات دیگر، همچـون پیروزی کمونیسـم در نیمی‌از جهـانِ متمدن انتقاد از مدرنیسـم را که از سـال‌های پیش آغاز شـده بود به اوج خود رسـاند. چنین حادثه ای هر دوی روشـنفکران اروپایی و فرنگ دیده‌های ایرانی را به شـدت متأثـر کرد. تردیدهای جدی در اصول جهان‌شـمول تمدن مدرن از سویی در تغییر نگاه روشنفکران غربی به کشورهای بیرون از مدار جهان غربی که قربانی ذهنیت مدرن بودند و رویگردانی اندیشمندان ایرانی از فرایند مدرنیسم- دست کم در وجه ذهنیتِ کلیت پذیرش- تأثیر داشت و از سوی دیگر به رشـد و تقویت جنبش‌های چپ و ملی و مذهبی انجامید. (وحدت، ۱۳۸۲) در زمینه هنر نیز اندک اندک مدرنیسـم به پایان خود نزدیک می‌شد و گرایش به هنر و فرهنگِ اقلیت در غـرب، هر گونه تشـبه به الگوهای اروپایـی را با تردید می‌نگریست.

در واقع این سرآغازِ انتقادهای تند به جنبش‌های دموکراتیک عصـر قاجار هم بود کـه متهم به تقلید و درک نادرسـت از مبانی اندیشـه مدرنیسم غربی و بی توجه به سنت‌های جامعه خود شـده بود. این انتقادها تا دهه‌هـا ادامه یافت و هنوز هم به شکل دیگر ادامه دارد. اما از آنجایی که این اندیشه انتقادی خود محصـول تازه غرب بود و نه نتیجه یک آگاهی از موقعیت تاریخی، تنها حاصل آن گرفتار شـدن در یک دور باطل بود. این بزرگ‌ترین ناسازه این روایت بود که اعتبار خود را با این رویکرد نقض می‌کرد. در ایـن نگاه به جریان مدرنیسـم ایرانی آنچه از نظـر پنهان ماند همین نکته سـاده بود و هست که اگر ما مدرنیته را تجربه نکرده و بنابراین در هنر و اندیشـه مدرن چیزی برای عرضه نداریم چگونه چنین نقدی اعتبار دارد.

این روایت از مدرنیسم که از آن زمان بر روایت‌های دیگر چیره شد نهضت مشـروطه را شکست خورده اعلام کرد و هرگونه تلاش در مسـیر مدرنیته اروپایی را محکوم به شکست دانست. به این ترتیب در جهان ایرانی پس از مشروطه اندک اندک گفتمانی شکل گرفت و در دهه‌های بعد چیره شـد که در کار ترسیم تمامی‌وجوه مدرنیته ایرانی از جمله هنر برآمد. این گفتمان که در زبان چپ گراها و سنت گراها و حول محور هویت ملی، بازگشـت به خویشتن و دشمنی با هرگونه مظاهر لیبرالیسـم غربی دور می‌زد موفق شد تا روایت خود را چنان در دهه‌های بعد بسط و گسترش دهد که هنوز رهایی از آن اگر نه ناممکن، سخت دشوار می‌نماید.

به دنبال چیره شـدن این گفتمان تازه تمامی‌حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی از آن متأثر شـد. نقاشـان مدرنیسـت آن دوران نیز از این قاعده مسـتثنا نبودند. آنها نیز در پی چیرگی گفتمان جدید، از درکِ شـرایطِ متفاوت عصر قاجار بـا زمانه خود ناتوان ماندند. هر چند از سـوی دیگر نیاز به دشمن برای ادامه حیات، آنها را ناگزیر از چشـم فرو بستن بر حقایق بسیاری کرد. برای نمونه منوچهر یکتایـی اسـت که گمان می‌کند کمال الملـک پیش از رفتن به اروپـا نقاش خوبی بـود. مهدی ویشـکایی از او نقل می‌کند که «چطور ممکن اسـت آدمی‌که این طور حس می‌کرده، پرسپکتیو در کارش نبوده، روحیه خاص ایرانی داشـته و حالت نایینف چنین در چنبره تعلیمات آکادمیسین‌ها گرفتار شود که حتی امپرسیونیسم را نفهمد.» (مجابی، ۱۳۷۶، ۲۳۱) اما یکتایی نمی‌دانست که نایینف بودن و روحیه ایرانی داشـتن برای نسل او بود که ارزش به شمار می‌رفت نـه برای کمال الملک! یکتایی همان‌قدر اسـیر گفتمان

عصر خود بود که کمال الملک. متأسفانه وی در این کج فهمی‌به هیچ وجه تنها نبود و هنوز هم نیست.

پس جای تعجب نیست که ضیاءپور– همچنان که دیگر مدرنیست‌هایی کـه از پی او آمدند– حتی سـال‌ها پـس از آن همچنان بر این اصل ناسـازگارِ « تکنیـک را بگیر و حـرف مالِ خودت » پافشـاری کند. (مجابی، ۱۳۷۶، ۸) اگر امروز ضیاءپور متهم اسـت که کوبیسـم را نفهمیـده (بقراطی، ۱۳۸۵، ۶۴–۷۲) دلیل آن را نه در درک و دریافت او بلکـه بیش از همه در این رویکرد متناقض باید جسـت. رویکردی کـه از همان آغاز در حالی‌که ادعای پیشـرفت می‌کـرد، عملاً رو به عقب داشت.

به این ترتیب، تقدیر چنین شد که این روایت از مدرنیسم در سال‌های پس از آن گفتمانی را بپرورد که در آن نومیدی و شکسـت سایه خود را بر تمامی‌عرصه‌های فرهنگی ایرانی بگسـترد. شاید بیهوده نیست که هنوز هم تنها مدرنیسـت واقعی ما صادق هدایت است. صرف‌نظر از اینکـه هدایت ژرف نگرترین هنرمند معاصر اسـت این روایت او را از این منظر ممتاز می‌کنـد که آیینه تمام نمای این گفتمان نومیدانه اسـت. اما هدایت علی‌رغم انتقادهای گزنده اش از ذهنیت مدرن این روشـن بینی را داشت که بداند مدرنیسـم سرنوشت محتوم ماست و راه گذشـته برای همیشه بسته است. متأسـفانه بیان نومیدانه هدایت برای جریان‌های واپس گرای عصر پهلوی و انقلاب که در باطن دل خوشی از او نداشتند بارها سودمند افتاد.

بنابراین در دوره پس از کودتای ۲۸ مرداد که گفتمان سنت گرا و چپ اسلامی بیش از همه نفوذ داشت هنرمندان نیز همچون روشنفکرانِ مستقل، آماجِ اتهام‌های غرب‌زدگی قرار گرفتند و با شیوه‌های بسیاری همچون تخطئه یا سکوتِ مطلق روبه‌رو شدند. در این زمان هر گونه شباهت به هنر مدرنِ غربی با اتهام‌های شدید تقلیدی، تزیینی، تفنن گرایی بورژوازی، بی هویتی و امثال این روبه‌رو شـد. در این شـرایط هنر مدرن چاره ای جز روی آوردن به « سـقاخانه » نداشـت. اما این گریز اگرچه خوشـامد مقامات دولتی و غربی‌های شـرق گرا را در پی داشـت از حمایت روشنفکران بی نصیب ماند. روشنفکرانی که عموماً به یکی از دو اردوی چپ یا سـنت گرا تعلق داشتند و اساساً یا هنری ایدئولوژیکی با تعهد اجتماعی و شعارهای توده ای می‌خواستند و یا از بنیاد مدرنیسم را نفی می‌کردند. به این ترتیب در نقد هنری –که البته بیشـتر شعار و نصیحت و نسـخه پیچیدن بود – دشمنی با مدرنیسم ادامه یافت.

در این دوران طیف سـنت گرا بیش از دیگران بر هنر تأثیر داشـت. این جریـان اثرگذارترین بیان خود را در آثار داریوش شـایگان و به ویژه کتاب معروفش، «آسیا در برابر غرب» نشان داد. شایگان در این اثر –که در سـال‌های آخر دهه چهل منتشر شـد– با ستایش از هنر سـنتیِ تمدن‌های کهنِ آسیایی، از گرایش به مدرنیته اروپایی در این تمدن‌ها به شـدت انتقاد کرد. به گمان او هنر جدید این تمدن‌ها هیچ چیز نیسـت زیرا « دید مترتب بر آنان نـه فقط جایگاهی ندارد، بلکه طالب جایگاهی هم نیسـت.»(شـایگان، ۱۳۷۲، ۱۲۱) شایگان هنر مـدرن ایرانی را هنری بریده از آسـمان و نرسـیده به زمین توصیف کـرد که نه بازتاب جهـان هماهنگ و معنوی هنر کهن اسـت و نه بازتاب حقیقتی که در غیاب کامل حق تجلی کند. به عبارتی ما نه رضا عباسی هستیم و نه ون‌گوگ. با این حال شـایگان تلاش برای تلفیقِ هنر کهن با اسـلوب‌های مدرن را هم منتفی دانسـت و این رویکـرد مضحک به هنر سـنتی را به بـاد انتقاد گرفـت و آن را کاریکاتور نامید.(شـایگان، ۱۳۷۲، ۱۲۲) البته شایگان نیز مانند هر منتقد دیگری راه حلـی ارائه نکرد و تنها به این بیان نومیدانه که ما در عصر فترت هسـتیم و به‌هرحال زبان و تفکر و هنرمان فاقد جایگاه است بسنده کرد.

رویکرد نومیدانه شایگان در روزگاری که به شدت آمادگی آن را داشـت، یکی از کاری ترین ضربه‌ها به هنر مـدرن بود. به همین جهـت رویکردهای مـدرن دهه پنجـاه که با حمایت دربـار پهلوی و بورژوازی نوکیسه شکل گرفت هرگز با نقد هنریِ جدی روبه‌رو نشـد و تنها بـه دلایل ایدئولوژیکی تخطئه شد.

با پیروزی انقلاب هنر متعهد و اجتماعی که ریشه در گفتمان چپ داشـت، بازار گرمی یافت؛ هنری که دشـمنی با نخبه گرایی و بورژوازیِ هنری را با گرایش رادیکال به هنر توده ای به رخ کشـید. با این حال نقاشی انقلاب از اسلوب ها و دستاوردهای مدرنیسـم بسیار بهره برد و سـرانجام نیز بسیاری از مهم‌ترین هنرمنـدان آن از مدافعان هنر مدرن شـدند. این هنر اگرچه «برآمـده از نیازهای یک انقلاب عظیـم» (آغداشـلو، ۱۳۸۵، ۱۳۵) بود اما آشکارا نشانگر این واقعیت نیز بود که اسلوب های قدیمـی حتی برای همراهی با انقلابی که خواهان احیایِ ارزش های سنتی بود کافی نیست.

تقریباً دو دهه پس از انقلاب در نخستین سال های دهه هشتاد برپایی نمایشگاه هنر جدید و استقبال کـم نظیر هنرمندان و مخاطبـان هنری بار دیگر فضای هنری ایران را صحنـه رویارویی مخالفان و موافقان نوگرایی گرداند. از سویی چنین واکنش پرشوری بر خواست دگرگونی و ایجاد اتفاقات نو از سوی مخاطبان و به ویژه دانشجویان هنر گواهی می داد اما از سوی دیگر پرسش های قدیمی هنوز در جای خود باقی و بی پاسـخ مانده بود. بی شک بسیاری از آثار ارائه شده در این نمایشگاه کپی آثار غربی بود.(تردیدی نیسـت که کپی کاری آن هم در یک اثر مفهومی هیچ توجیهی ندارد اما آیا تنها هنرمندان در این خطه چنین عمل شنیعی مرتکب

می شوند؟!)

بـا این حال برخورد بـا این وضعیت مثل همیشـه به جای سنجش و تحلیل علمی، ستایش یا نکوهش های جانب دارانه بود. یکی از تند ترین و شـاید پر سروصدا ترین برخوردهای منفی، مقاله « انسان زدایی های بینالی » به قلم علی اصغر قره باغی بود که نمایشـگاه را بـا معرکه گیری های خیابانی مقایسـه کرد. (قره باغی، ۱۳۸۲، ۶۸) قره باغی که پیش‌تر در سلسله مقالاتی که در ماهنامه گلستانه چاپ می کرد هنر مدرن و فرزند عجیب الخلقه اش پست مدرن را با شدت تمام، آماجِ حمله های ویرانگر کـرده بود، به همان گفتمان اکنون بی جایگاه دهه های چهل و پنجاه بازگشـت. وی دشمنی با مدرنیسم را جایگزین نقادی از آن کرد و با منطق غیر علمی و زبان عصبانی و عباراتی همچون « از بام افتادن تشت رسوایی مدرنیسـم»، « اداها و بازی های پوچ مدرنیستی » و « رنگ مالی و اجق وجق کشـیدن های مدرنیستی» و یا وارد کردن اتهام مزدوری به منتقدانـی همچون گرین برگ و روزنبرگ برای اینکه موظف به ساختن نوابغی برای آمریکایی ها باشند (قره باغی، ۱۳۸۱، ۵۱) و یا نسبت دادن ناتوان و شلنگ انداز و نُنر به هنرمندان مدرنیست به ادامه گفتمان بی حاصل دهه های یادشده کمک کرد. او که بزرگ‌ترین سلاحش در حمله به مدرنیسـت ها، عدمِ استقبالِ مردم از آثار آنها بود هنگامی که با اسـتقبال گسترده مخاطبان از نمایشگاه « هنر جدید » روبه‌رو شـد، آنها را متظاهرانی نامیـد که نفهمیده ادای لذت بردن در می آورند! (قره باغی، ۱۳۸۲، ۶۸)

هر چند ممکن اسـت برخی از نویسـندگان گمـان کنند که تأملات جدی فلسفی در رسانه ها و کاردستی ها در نمایشگاه های هنری ارائه می شود(افسریان، ۱۳۸۵، ۱۳۹) اما واقعیت این اسـت که «هنر نقد هنری» در ایران سرنوشت بهتری از هنر مدرن ندارد. اگر یکی بیمار اسـت فرض سـلامتی برای دیگری خنده دار اسـت. هنرمندان ما چه مدرنیسـم یا پست مدرنیسـم را شناخته باشند چه نه، چه از حوالت تاریخی خود آگاه باشند یا نه، به هر حال زندگی خود را صرف آن خواهند کرد(همان گونه که نویسندگان و روشنفکران) . دانشگاه ها و مراکز هنری هر سـاله تعداد زیادی از این جوانان مشتاق را روانه جامعه می کنند. مدرنیسـم و اکنون پست مدرنیسم در عصر جهانی شدن بیش از گذشته به سرنوشت هنری جامعه ما گره خورده است. پاک کردن صورت مسئله هرگز درمانی بر دردهای ما نبوده است. البته کافی است هر جا که هستیم تنها نگاهی به معماری خانه‌ها و شـهرهایمان بیندازیم تا از آنچه مدرنیسـم بر سـرمان آورده بر خود بلرزیم. اما درست همین جاست که ما نیز همچون ایوان کارامازوف نباید بلیت ورودی خویش را پس دهیم. (برمـن، ۱۳۸۱، ۱۳) صرف هزینه‌های بسـیار و سـیاه کردن صدها صفحه برای اثبات اینکه ما نه آن و نـه اینیـم، همه چیز تیره و تباه اسـت و «تجدد روزی کـه ترافیک تهران به نهایت خود رسـد... بـه پایان خواهد رسید» (افسریان، ۱۳۸۵، ۱۴۰) جز بیمارتر ساختن این «جان پریشان» حاصل دیگری نخواهد داشت. شناخت ما از چنین پدیده‌هایی به هر حال نسـبی است و این ربطی به ایرانی و آمریکایـی ندارد. همه ما در یک جهان مـدرن قرار داریم و باید به نسـبت موقعیت خود برای شـناخت پدیده‌های نازل شده، تلاش کنیم. آینده ما بی تردید با سرودن آیه‌های یأس سـاخته نخواهد شد، چنان که سرودن این آیه‌ها در نیم سده اخیر آن را نسـاخت. جامعه ما در تمام دو سده اخیر علی‌رغم تمام انتقادهایی که به آن وارد اسـت نشـان داده که زنده و پرسش گر است و چیزی از روح مدرنیته را به خوبی دریافته است. پس به ادامه دادن ادامه دهیم. (برمن، ۱۳۸۱، ۱۳)

منابع

افسـریان، ایمان، «خلأ وضعیت اکنون»، «حرفه هنرمند»، شـماره ۱۸، ۱۳۸۵

برمن، مارشـال، «تجربه مدرنیته»، ترجمه مـراد فرهادپور، تهران، طرح نو، ۱۳۸۱

بقراطی، فائقه، «ضیاپور و نقاشـی نوگـرای ایران»، در «حرفه هنرمند»، شماره ۱۸، ۱۳۸۵

پاکباز، رویین، «نقاشی ایرانی»، تهران ، زرین و سیمین، ۱۳۸۴

دالوند، احمد رضا، «جنبش نوپای نقاشـی»، «گردون»، ویژه هنر نقاشی، ۱۳۷۰

شایگان، داریوش،«آسیا در برابر غرب»، تهران، امیر کبیر، ۱۳۷۲

قـره باغی، علی اصغـر، «بحران هنری در غرب»، «گـردون»، ویژه هنر نقاشی، ۱۳۷۰

_____، «هنر نقد هنری»، «گلستانه»، شماره ۳۳، ۱۳۸۱

_____، «انسان زدایی‌های بینالی»، «گلستانه»، شماره ۴۱، ۱۳۸۲

_____، «ما کجاییم و نقاشـی امروز جهان؟»، «گلسـتانه»، شماره ۵۰، ۱۳۸۳

گودرزی، مرتضی، همایش بررسـی تاریخ نقاشـی معاصر ایران با حضور حبیب‌الله آیت‌اللهی، آیدین آغداشـلو، حبیب درخشانی در مرکز فرهنگی، هنری صبا، ۲۰ آبان، ۱۳۸۲، خبرگزاری ایلنا، نقل از:
www.news.gooya.com

مجابی، جواد، «پیشـگامان نقاشی معاصر ایران»، تهران، نشر هنر ایران، ۱۳۷۶

وحـدت، فرزین، «رویارویی فکـری ایران با مدرنیـت»، ترجمه مهدی حقیقت خواه، تهران، ققنوس، ۱۳۸۲

«هنر بی مخاطب، هنر کم خریدار»، گفت‌وگو با آیدین آغداشـلو، «حرفه هنرمند»، شماره ۱۸، ۱۳۸۵

Williams, Raymond, 1989, "When Was Modernism?"in Francina, Francis, and Harris, Jonathan (Eds), Phaidon, 1995.