پایان و مرگ تاریخ هنر (۲)

تبارشناسی پست مدرنیسم (۱۲)

هنرهای تجسمی

علی‌اصغر قره‌باغی

گفتیم که پست‌مدرنیسم در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ ناقوس مرگ هنر و پایان تاریخ هنر را به صدا در آورد اما این نخستین بار نبود که پای مرگ و پایان هنر به میان کشیده می‌شد، قصه‌یی بود که سر دراز داشت و چشم و گوش هنر هم از این حرف‌ها پر بود. مرگ و پایان همواره در طول تاریخ بخشی از سرنوشت نقاشی بوده است و هر بار پس از سوگواری طرفداران هنر و رقص و پایکوبی آنان که مرگ هنر را آرزو کرده‌اند، هنر به زندگی خودگیرم در سمت و سویی تازه ادامه داده است. از خوابهای مرگ‌نمون دیرینه و قرون وسطایی که بگذریم، جورجو وازاری نخستین زندگی‌نامه‌نویس و تاریخ‌نگاری بود که در محدودهٔ ۱۵۵۰ میلادی به شکلی تلویحی پایان هنر را خبر داد و کم‌تر از سی‌صد سال بعد بار دیگر هگل (۱۸۲۸)، به عنوان یک فیلسوف و متفکر، به پایان هنر اشاره کرد. اما در سده‌های بعد، گفتهٔ وازاری که: «میکل آنژ، شکل‌های نهایی را به جهان هنر ارائه کرده»[1]، اعتبار خود را از دست داد و حضور نقاشانی همچون کاراواجو و روبنس و ولاسکس و رامبراند و پوسن و ال‌گرگو، در عرصهٔ هنر نشان داد که هنر نقاشی با آثار هر یک از این هنرمندان، به جایگاهی رفیع‌تر راه یافته است. هگل هم در آخرین سخنرانی خود پیش‌بینی کرد که با پدید آمدن جوامع صنعتی، هنر رو به نابودی خواهد رفت. البته مرگ هنر در پایان سدهٔ بیستم و جهان معاصر همان معنایی را ندارد که پیشتر برای هگل داشت و همان‌گونه که آرتور سی‌دانتو در مقالهٔ «پایان هنر» نشان داده، مرگی عجیب و نامتعارف است. قلمرو رسانه‌های گروهی امروز حدی را معین نمی‌دارد و پهنهٔ آن بسیار گسترده‌تر از محدوده‌یی است که در روزگار هگل داشت اما به هر حال هر گونه گفتمان در بارهٔ این مرگ، کم‌وبیش، در چارچوب روح مطلق هگلی صورت می‌پذیرد و یا به بیان دیگر، در چارچوب متافیزیکی رخ می‌دهد که ظاهراً به پایان خود رسیده است. امروز در مرگ هنر، مانند تمامی میراث متافیزیک، نمی‌توان به دیدهٔ یک مفهوم مطلق و مشخص نگریست و برآمده از موقعیت تاریخی و پیکربندی هستی شناختی معینی است که خواه‌ناخواه در میانهٔ آن حضور داریم. این پیکربندی شبکه‌یی است از رویدادهای فرهنگی و تاریخی که واژگان و مفاهیم خاص خود را دارد و با همین واژگان و مفاهیم تازه هم باید مورد بررسی قرار گیرد. اگرچه نمی‌توان با اطمینان کامل تکنولوژی و پیشرفت صنعتی را علت افول هنر

ژان بودریار و کارل مارکس

دانست، اما باید پذیرفت که امکانات و توانایی تکنولوژی در دگرگونی سلیقه‌ها و ذهنیات، نقشی انکارناشدنی داشته است. هگل، مشهورترین و آخرین درس خود در باب زیبایی‌شناسی را در ترم زمستانی ۱۸۲۸ در برلین ارائه کرد اما در یک دوران دست‌کم صد و چند سالهٔ بعد از او، جهان هنر مانه و امپرسیونیست‌ها و سزان و پیکاسو و ماتیس را به خود دید و با شتابی که در تمامی طول تاریخ مانند آن دیده نشده است پیش رفت. نمونه‌ها زیاد است، پال دلاروش، نقاش فرانسوی، پس از آگاهی از اختراع عکاسی با دریغ و حسرت گفت: «از امروز نقاشی مرده است.» موندریان هم در این گمان افتاده بود که نقاشی او نوعی زمینه‌چینی برای پایان نقاشی است.

اما نخستین بحران جدی در تاریخ هنر را نقاشان آوانگارد با اعلان شورش برضد سنت و تعیین سرنمون‌های تاریخی تازه پدید آوردند. از آن پس دو روایت از تاریخ هنر به وجود آمد. یکی روایتی که در آن اندیشه‌های پیشرفت در ظاهر شبیه هم بودند و دیگری تاریخی که رویدادهای آن مستقل از یک دیگر بود. به بیان دیگر تاریخ هنر به دو دوران مدرن و پیش مدرن تقسیم شد. این دو روایت، اگرچه ظاهری متفاوت داشت اما در باطن همچنان بر سر ایمان خود نسبت به هنر باقی مانده بود. دیری نگذشت که بار دیگر مرگ هنر اعلام شد و فوتوریست‌ها، به سرکردگی فلیپو مارینتی، دوست گرمابه و گلستان آدم‌خواری به نام موسولینی، بر جنازهٔ آن به رقص و شلنگ‌اندازی برخاستند. فوتوریست‌ها خواه‌ناخواه جای نقاشی را به نقاشی انتزاعی سپردند اما امروز می‌بینیم که پست‌مدرنیسم مرگ مدرنیسم و یکی از شاخصه‌های آن یعنی نقاشی انتزاعی را جشن گرفته است. گومبریش در آغاز کتاب «داستان هنر»[2] آب پاکی را روی دست همه می‌ریزد و می‌نویسد: «در واقع چیزی به نام هنر وجود ندارد، فقط هنرمند است که وجود دارد.»

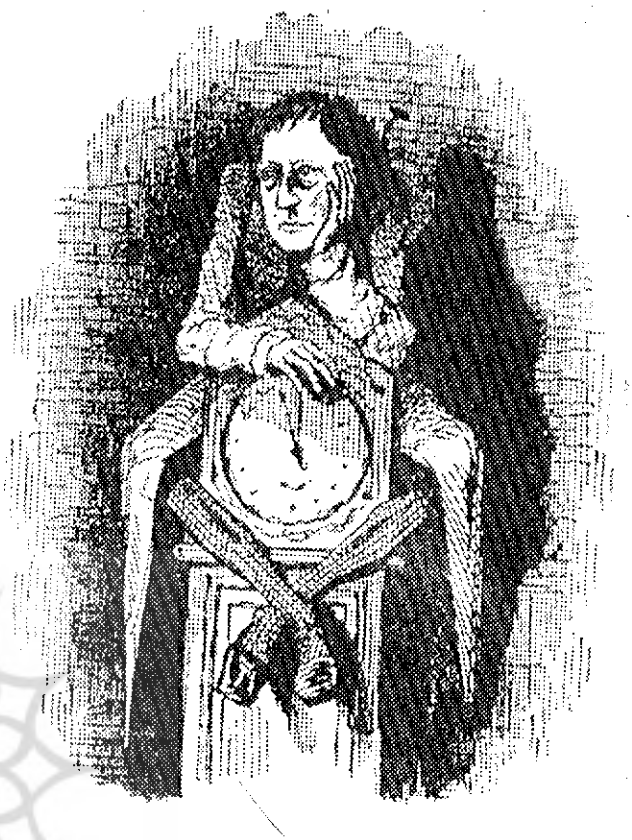
یکی دیگر از اندیشمندانی که با صدای رسا مرگ نقاشی را اعلان کرد، هربرت مارکوزه، یا دست کم آن هربرت مارکوزه‌یی بود که در ۱۹۶۸ قطب و مرشد نسل ما دانشجویان دههٔ ۱۹۶۰ شمرده می‌شد. از دیدگاه مارکوزه، مرگ نقاشی در جامعهٔ تکنولوژی زده امری بی‌برو برگرد می‌نمود. اما امروزه دیگر در چنین امری به دیدهٔ یک نظریه موجه نگریسته نمی‌شود چرا که بوطیقای آوانگارد از همان آغاز محدودیت‌هایی را که فلسفه، به ویژه فلسفه‌های نو-کانتی و نو-ایده‌آلیستی بر هنر تحمیل کرده بود رد کرد و هرگز اجازه نداد که قلمرو هنر عرصهٔ تجربیات غیرنظری و غیرعلمی باشد. چنان که دیدیم از این میراث گرانسنگ، آوانگاردیسم در سراسر تاریخ هنر مدرن پاسداری شد. جیانی واتیمو نیز، مرگ یا نزول هنر را عبارتی می‌داند که در دوران پایان منافیزیکی به ذهن متبادر می‌شود. واتیمو بر آن است که در همین دوران و در پایان مدرنیته، «حقیقت» به عنوان یک تجربهٔ هنری پدیدار می‌شود. جای تعجب است که چگونه واتیمو می‌تواند به طور همزمان هم از مرگ هنر سخن به میان آورد و هم از حقیقت هنر.[3] نظریهٔ واتیمو در واقع تلاشی است برای هستی دادن به یک بنیان فلسفی به منظور دریافتن پایان مدرنیته و بررسی پی‌آمدهای آن. اما پایان مدرنیته به معنای آن نیست که مسایل آن نیز حل شده و یا پشت سر نهاده شده است، این مسایل همواره با مدرنیته همراه بوده و در بسیاری موارد چهرهٔ آن را بیمارگون نشان داده است اما هرگز نباید در این گمان افتاد که مدرنیته بر آینده تأثیر نخواهد گذاشت. واتیمو به تأثیر از اندیشه‌های نیچه و مارتین هایدگر نظریه‌های خود را می‌پردازد، اصطلاحات آنان را واسازی می‌کند و بی‌آن که جایگزینی ارائه دهد، در حوزهٔ پروژهٔ هایدگر می‌ماند.

یکی دیگر از توازی‌های «پایان هنر» را می‌توان در بحث‌های «پایان تاریخ» الکساندر کوژوا یافت. کوژوا بر آن است که تاریخ در ۱۸۰۹ با پیروزی ناپلئون در نبرد بنا به پایان آمد.[4] منظور کوژوا از تاریخ، همان «روایت بزرگ» است که هگل هنگام بحث دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ به آن اشاره کرده است و در واقع تاریخ را تاریخ آزادی می‌داند و برای آن مراتب و مراحلی نیز قائل شده است. چکیدهٔ ادعای کوژوا آن است که پیروزی ناپلئون نوعی به کرسی نشاندن ارزش‌های انقلاب فرانسه و همان شعارهای آزادی،

جورجو وازاری

مساوات و برادری بود. اما معلوم نیست که چرا کوژوا به روی خود نمی‌آورد که این شعارها در جایی سرداده می‌شد که فقط چند نفری آزادی نسبی داشتند و نابرابری، ساختار سیاسی اجتماع را معین می‌کرد. فرضیهٔ کوژوا بسیار واهی به نظر می‌آید چرا که پس از نبرد ینا رویدادهای دیگری هم اتفاق افتاد و این رویدادها آن قدرها هم بی‌اهمیت نبود که کوژوا از آن آگاهی نداشته باشد. جنگ‌های داخلی امریکا، دو جنگ جهانی، ظهور کمونیسم و... اما کوژوا معتقد است که همهٔ این‌ها از طریق آزادی جهانی اتفاق افتاده است یعنی فرایندی که سرانجام حتی راه ورود سرزمینی مانند افریقا را هم به تاریخ جهان بازگشوده است. به بیان دیگر، کوژوا آن‌چه را دیگران یک سیطرهٔ انکارکننده می‌دانند، وجهی از تایید دریافت نهادهای آزادی انسان به عنوان عامل پیش برندهٔ تاریخ قلمداد می‌کند.[5]

یکی دیگر از منادیان مرگ تاریخ که یاوه‌گویی‌های او، گوش شیطان کر، ربطی به هنر ندارد، فرانسیس فوکویاما است. فوکویاما در «پایان تاریخ و آخرین انسان» (۱۹۹۲) با لحنی پیش‌گویانه و پیامبرمابانه و با لحنی فخیم و جا افتاده چنان که گویی در پایان هزارهٔ دوم، تورّاتی تازه را رقم می‌زند، بهشتی کاپیتالیستی را برای هزارهٔ سوم نوید می‌دهد. اساس و پایهٔ این بشارت آن است که کاپیتالیسم لیبرال دموکراتیک از خطرها و تهدیدهای مارکسیسم و سوسیالیسم جان به در برده است. فوکویاما می‌گوید، و من نقل به مفهومش را می‌آورم که، «هگل و مارکس هر دو به پایان‌پذیری تکامل جوامع انسانی اعتقاد داشتند و پذیرفته بودند که هنگامی که انسان به شکلی از اجتماع که ارضاکنندهٔ ژرف‌ترین و ریشه‌یی‌ترین امیال او باشد دست یابد، تکامل به پایان می‌رسد. این دو متفکر بزرگ هر یک به طریقی پایان تاریخ را تأیید کردند. از دیدگاه هگل، پایان تاریخ، دولت لیبرال بود و از منظر مارکس، جامعهٔ کمونیستی.[6] این گفتهٔ فوکویاما نوعی بازی زبانی و فریبکاری آشکار است. بهشتی که نوید می‌دهد، تاریخی دست‌کم پانصد ساله دارد و به قول ژاک دریدا، هیچ‌گاه در سراسر تاریخ، افق اموری که فوکویاما جان به



هگل

در بردن آن را جشن گرفته است به این اندازه تیره و هولناک و در خطر نبوده است. بی‌تردید منظور فوکویاما از پایان تاریخ، آغاز تاریخی تازه است که بهشت کاپیتالیستی او سرآغاز آن است. فوکویاما در این راه نگاه به گفتهٔ مارکس دارد که کمونیسم را آغاز تاریخ می‌دانست و تمامی رویدادهای پیشین را «پیش تاریخ» می‌نامید. منظور هگل هم از «دولت لیبرال»ی که فوکویاما به آن اشاره می‌کند، نوعی یگانگی میان دولت و ملت است. دیدگاه مارکس در این مورد صددرصد ماتریالیستی است اما هگل اندیشهٔ خود را بر یک سلسله اندیشه‌های ایده‌آلیستی استوار می‌کند. به هر حال باید به این واقعیت هم توجه داشت که ایده‌آلیسم هگل ذهنی نیست و ایده‌آلیستی عینی است اما نظریهٔ فوکویاما در عین حال که عینی نیست بسیار دور از ذهن هم به نظر می‌آید.

یکی از مشت‌های نمونهٔ خروار دیگر ژان بودریار است که که او نیز از مرگ و پایان تاریخ خبر می‌دهد. بودریار تاریخ را مجموعه‌یی از ویرانگری‌ها و سرنگونی‌ها می‌داند که ویران کردن دیوار برلین یکی از آن‌ها است. بودریار بر آن است که دیوار برلین روزگاری یک داغ ننگ تاریخ شمرده می‌شد و اکنون نشانهٔ پایان تاریخ است. می‌گوید: «کنتوری که جریان تاریخ را اندازه‌گیری می‌کرد از حرکت بازایستاده است.» به سبب همین آشفته‌گویی‌ها که به چند نمونهٔ آن اشاره کردم، این پرسش هم به میان می‌آید که آیا نویسندگانی که امروز خود را منادی مرگ و پایان هنر می‌دانند، فهمی درست‌تر و اندیشه‌یی پخته‌تر از پیشینیان دارند و آیا معمارانی که قرار است روح فرهنگ پست‌مدرن را بسازند از توان پیش‌گویی بیشتری برخوردارند؟ بخشی از پاسخ در این واقعیت نهفته است که مرگ هنر پدیده‌یی پیچیده است و می‌توان سه شکل گوناگون به خود بگیرد:

اول آن که: در پایان مدرنیته، دیگر یک قلمرو خودگردان هنر که مستقل و مجزا از گفتمان‌های دیگر زیبایی‌شناسی و حتی زیبایی‌شناسی آرمانی باشد وجود ندارد. درهای هنر به روی تمام گفتمان‌ها و چندگانگی‌ها و فرهنگ‌های دیگر گشوده شده است و هنر، در یک رابطهٔ دو سویه، ضمن آن‌که خود را در اختیار این قلمروهای تازه قرار می‌دهد، آن‌ها را به خود جذب می‌کند و بدین سان مفهوم سنتی جوهره و اصالت آن از میان می‌رود. در شرایطی از این دست، اثر هنری دیگر یک رخداد معین نیست و ناگزیر پذیرای تعابیر گوناگون خواهد بود.

دوم آن‌که: تکنولوژی جدید تولید انبوه در فرهنگ سدهٔ بیستم غرب، همان‌گونه که والتر بنیامین(۱۹۳۶) در «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی» پیش‌بینی کرده بود، در مرگ نقاشی بی‌تأثیر نیست. بر اثر تولید انبوه، که سبب‌ساز اصلی آن عکاسی بود، اثر هنری از قید و بند نهادها و موزه‌ها و مجموعه‌ها گریخت. این گریز به معنای گسستن از مفاهیم اصالت و بی‌همتایی و آرمانشهرهای متافیزیکی، و پیوستن به رخدادهای تکنولوژی تازه‌یی است که به زیبایی‌شناسی شکلی همگانی‌تر داده است. با قداست زدایی از هنر، آن شمیم و هالهٔ تقدسی که به نام یکتایی و اصالت پیرامون اثر هنری را فراگرفته بود و آن را از کل جهان هستی جدا می‌کرد از میان رفت. هنر هم مانند پدیده‌های دیگر در میان فرهنگ توده‌ها به زندگی خود ادامه داد و ناگفته پیداست که فرهنگی از این گونه، زیبایی‌شناسی همگانی خود را دارد و تولیدکننده و رواج‌دهندهٔ این زیبایی‌شناسی، رسانه‌های گروهی هستند که فرهنگ و اطلاعات را توزیع می‌کنند.

سوم آن‌که: آن‌چه هنر متعالی نامیده می‌شد در سدهٔ بیستم خود را به بن‌بست کشاند و در انزوا دست به خودکشی زد. بسیاری از هنرمندان با رد و انکار فرهنگ عوام، به زیبایی‌شناسی سکوت پناه بردند، والتر بنیامین آن را زبان روایت‌گری مدرن نامید و سوزان سونتاگ (۱۹۶۷) مقالهٔ مستوفانی در باب زیبایی‌شناسی سکوت نوشت و نشان داد که هر دوران معنویت خاص خود را می‌سازد و امروز سکوت یکی از فعال‌ترین استعاره‌های معنویت هنر به معنای عام آن است. پناه بردن به سکوت به آن معنا نیست که هنرمند دم فرو بندد و چیزی نگوید، برعکس او به گفتار خود ادامه می‌دهد اما به گونه‌یی می‌گوید و می‌نویسد که مخاطبانش صدای او را نمی‌شنوند. در جهانی که همدلی و همرایی نیز دستخوش دستکاری‌های بی‌حساب شده است، جای تعجب نخواهد بود که هنر اصیل، تنها از طریق سکوت سخن بگوید و انکار تمامی ویژگی‌های مشروع و سنتی، شکل تجربیات زیبایی شناسانه را به خود بگیرد.

در سال ۱۸۹۴، آرتور سی‌دانتو و هانس بلتینگ، به طور همزمان هر یک مقاله‌یی در باب پایان هنر نوشتند و از به بن‌بست رسیدن هنر خبر دادند. اگرچه دانتو از مرگ هنر حرفی به میان نیاورده بود اما مقالهٔ او در کتاب «مرگ هنر» به ویراستاری برل لانگ[۷] منتشر شد و مقالهٔ بلتینگ در کتاب «پایان تاریخ هنر»[۸] به چاپ رسید. دانتو و بلتینگ هر دو به این نتیجه رسیدند که با وجود ثابت ماندن مراکز نمایش هنر، یعنی موزه‌ها و گالری‌ها و نشریات و هنرکده‌ها، یک دگرگونی تاریخی در شرایط تولید هنرهای تجسمی پدید آمده است. اما این سرودی بود که این دو نویسنده یاد مستان دادند و از آن پس بسیاری از نظریه‌پردازان رادیکال با دلایل من در آوردی و داوری‌های خودسرانه به مضمون «مرگ هنر» و «مرگ نقاشی» پرداختند. ادعای این گروه از نویسندگان استوار بر این تبلیغات بود که در نقاشی نیمهٔ دوم قرن، هم نشانه‌های فرسودگی درونی به وفور دیده می‌شد و هم نشانه‌های به بن‌بست رسیدن و هر دو حاکی از آن بود که فراتر رفتن از این محدودیت‌ها شکلی ناممکن یافته است. اینان برای به‌کرسی نشاندن حرف خود یا نقاشی‌های کم و بیش سفید رابرت رای من را گواه می‌گرفتند و یا نقاشی‌های یکنواخت دانیل بورن، نقاش فرانسوی را و مغرضانه می‌کوشیدند که این کیفیت‌ها را به تمامی گسترهٔ نقاشی تعمیم دهند. به پایان آمدن

مدرنیسم بسیاری از نویسندگان تاریخ هنر را در این گمان انداخته بود که تمامی هنر به پایان آمده است. آنان پایان یافتن مدرنیسم را دستک و دمبک کردند تا در لوای آن شعار مرگ هنر را سردهند. اما کارشان بی‌شباهت به فرمان برخی حاکمان تهی مغز تاریخ نبود که از سرخشم دستور کشتن رسولان را می‌دادند و یا اسلحه را سرزنش می‌کردند. تنها گناه نقاشی این بود که بخشی از آن به مدرنیسم انجامیده بود. این گونه هوچی‌گری‌ها با آن‌چه دانتو و بلتینگ به آن اشاره داشتند زمین تا آسمان تفاوت داشت. آن دو هرگز نگفته بودند که نقاشی از درون خسته و درمانده شده و به بن‌بست رسیده است بلکه نشان داده بودند که چگونه یک فرایند پیچیده جای خود را به فرایندی دیگر داده است. اگرچه در آن روزها هنوز شکل این فرایند تازه مشخص نشده بود اما این قدر بود که دگرگونی‌ها احساس شود.

هانس بلتینگ با اشاره به ناتوانی‌های تاریخ هنر کلی نگر و سنتی، به لزوم پدید آمدن تاریخی تازه اشاره می‌کند و بر آن است که تاریخ‌نگاران ایمان خود به فرایند عقلانی تاریخ هنر را از دست داده‌اند و ابزار تاریخ نگاری، یعنی اسناد و مدارک و نجبه‌گی، در تجزیه و تحلیل آن‌ها به دلیل مشکوک بودن روایت‌ها و استنادها اعتبار خود را از دست داده است. بلتینگ این بی‌اعتباری را دلیل پایان یافتن تاریخ هنر می‌داند. بلتینگ بر این اعتقاد است که امروز باید دوگونه تاریخ هنر داشته باشیم یکی در پیوند با هنر پیش مدرن و دیگر دربارهٔ دوران مدرن. می‌گوید تاریخ نگار امروز باید توجه بیشتری به هنر روزگار خود داشته باشد چرا که با سرعت و شتابی بیش از گذشته حرکت می‌کند و جهت‌ها و نقش‌ها چندان معین نیست. امروز در روزگاری زندگی می‌کنیم که تک‌راویه‌گی و تک‌سویه‌گی تاریخ هنر به پایان آمده است. در نوعی تعلیق و مهلت لحظه‌یی زندگی می‌کنیم و این مجال هر چند اندک، به ما توان می‌دهد که توجیهات هنرهای دوران‌های گذشته را دوباره ارزیابی کنیم. بلتینگ از تاریخ‌نگاران می‌خواهد که با نگاهی معطوف به پیرامون و شرایط معاصر خود بنویسند، برای ادراک هنر دوران خود کوشش بیشتری به کار بندند و پیش از آن که با دوران خود فاصلهٔ تاریخی پیدا کنند، به نقد هنر روزگار خود بپردازند.

آرتور دانتو هم بر آن بود که روایت هنر به پایان آمده است اما نظریهٔ او هرگز ناظر بر آن نبود که داستانی تازه آغاز نشود و هنری تازه سر برنیاورد. دانتو حتی اعتقادی به این نداشت که هنر متوقف شده و یا در حال متوقف شدن است اما نشان می‌داد که ادامهٔ این راه و روش سرانجام به توقف خواهد انجامید. تازه اگر هم چنین باشد، به

هربرت مارکوزه

سوزان سونتاگ

متوقف شدن لزوماً به معنای پایان یافتن است و نه پایان یافتن به معنای متوقف شدن. ایلیاد هومر به پایان می‌رسد اما جنگ همچنان ادامه دارد و متوقف نمی‌شود. هومر می‌تواند به هر دلیل و بهانه، ایلیاد را به پایان برد یا متوقف کند اما این ربطی به توقف جنگ ندارد. شمایل نگاری و عرضهٔ آن هنگامی که دیگر تقاضایی برای آن نبود متوقف شد اما هرگز به معنای پایان هنر نبود و نقاشی و چهره‌نگاری همچنان به راه خود ادامه داد.

اصولاً همین آغازها و پایان‌ها است که دوران‌های گوناگون را پدید می‌آورد و تاریخ هنر ساخته شده از همین تقسیم‌بندی‌ها و دوران سازی‌ها است که اغلب آغاز و پایان دقیقی هم ندارند. آیا کوبیسم پیکاسو واقعاً با دوشیزگان آوینیون آغاز می‌شود یا با گیتار ۱۹۱۲؟ نشانه‌های بسیاری در دست است که اکسپرسیونیسم انتزاعی در ۱۹۶۲ به پایان آمد اما در آن سال به ذهن کسی خطور نمی‌کرد که این مشرب هنری به پایان آمده باشد. شاید به این حرف ایراد گرفته شود که کوبیسم و اکسپرسیونیسم یک جنبش هنری بودند، که ایراد واردی هم هست اما رنسانس چی؟ رنسانس که یک دوران بود آیا آغاز و پایان دقیق و شناخته‌یی دارد؟ به هر حال می‌توان گفت که نقاشی در محدودهٔ ۱۹۶۵ به تبعیدی کوتاه مدت تن داد و آغاز دههٔ ۱۹۸۰ از تبعید بازگشت. نقاشی هنگام بازگشت، همان‌گونه که عادت تبعیدیان است با خود عهد کرد تا اشتباهات گذشته را تکرار نکند و دست‌وپای خود را در پوست گردوی یک راه و روش خاص نگذارد. هر تکه را از جایی گرفت، هیچ تعریف معینی را نپذیرفت، هر ایده و اندیشه‌یی را که زمانی معتبر می‌نمود به ریشخند گرفت و در صورت لزوم از دست انداختن و مسخره کردن خودش هم روی برنگرداند. چنان بود که گویی می‌خواهد تاوان گناه نخبه گرایی‌ها و ناب‌پنداری‌ها و ترش‌رویی‌ها و ندانم‌کاری‌های مدرنیستی خود را پس بدهد. در قلمرو فلسفه هم وضع بر همین منوال بوده است و دقیقاً به سبب آغازها و پایان‌های تقریبی است که فلسفه به نوعی تقسیم‌بندی کهن، قرون وسطی و مدرن تن می‌دهد. مگر نه این که فلسفهٔ مدرن پس از پایان فلسفهٔ سنتی با رنه دکارت و بازگشت به درون آغاز می‌شود و از درون به بیرون می‌ریزد. دکارت و فلسفهٔ مدرن نقشهٔ فلسفی جهان و کائناتی را کشیدند که بطن و مرکز آن ساختار اندیشهٔ انسان بود. در تاریخ هنرهای تجسمی هم نوعی توازی با دگرگونی‌های فلسفی دیده می‌شود. روزگاری مدرنیسم و مدرن بودن در گرو آن بود که هنرمند جهان را آن گونه که خود را می‌نمایاند، بازنمایی کند. بعد شرایط و شکل بازنمایی بود که مرکزیت و اهمیت یافت و

ود اثر هنری مضمون خودش شد. این همان حالتی بود که کلمنت گرین‌برگ آن را پسندید و با نقدهای خود به ترویج آن پرداخت. گرین‌برگ اندیشه‌های مدرنیستی ود را بر فلسفهٔ امانوئل کانت استوار کرده بود و اعتقاد داشت که کانت نخستین دیشمندی بود که رسانهٔ نقد را به نقد کشید. کانت در فلسفه به دیدهٔ پدیده‌یی که بر انش انسان بیفزاید نگاه نمی‌کرد بلکه آن را ابزاری برای یافتن پاسخ به این پرسش ی‌دانست که چه‌گونه دانش امکان‌پذیر شده است؟ به همین شکل، هدف نقاشی درن هم بازنمایی ظاهر اشیا و دادن آگاهی از شکل و شمایل آن نبود بلکه پاسخی بود ، این پرسش که چگونه نقاشی ممکن شده است. از دیدگاه گرین برگ، ادوارد مانه، با کید ورزیدن بر دو بعدی بودن نقاشی، خود را فیلسوف و کانت نقاشی مدرن شناساند.

در دههٔ ۱۹۷۰، برخی از نویسندگان و هنرشناسان بر آن شدند تا خطی فارق یان هنر مدرن و هنر معاصر بکشند و حساب این دو را از هم جدا کنند. پیشتر، اریخ‌نگاران با مسامحه و ساده‌اندیشی بسیار جنگ جهانی دوم را به عنوان مرز میان نر مدرن و هنر معاصر قرار داده بودند. این فقط نوعی ساده‌سازی تاریخی بود اما رزبندی‌های جدید تمام حساب‌ها را از هم جدا می‌کرد و همین جداسازی بود که رانجام به پدیده‌یی به نام هنر پست‌مدرن انجامید. این هنر تازه از آن‌جا که هنوز در رحلهٔ شکل گرفتن بود و هر کس به شکلی به آن می‌پرداخت، سبک مشخصی نداشت بیشتر به یک حالت موقتی و گذرا تعبیر می‌شد. اما امروز، با همهٔ نامشخص بودن رزها و نشانه‌ها، شکلی کم و بیش شناختنی به خود گرفته است. دههٔ ۷۰ دهه‌یی بود که تاریخ هنر راه خود را گم کرد چرا که چیزی به عنوان راه‌گشا و قابل تشخیص وجود داشت. اگر در ۱۹۶۲ به عنوان سالی که در آن اکسپرسیونیسم انتزاعی به پایان آمد گاه کنیم، می‌بینیم که بعد از آن چندین سبک یکی پس از دیگری پدیدار شد: نقاشی کالر فیلد، نورتالیسم فرانسوی، پاپ آرت، آپ آرت، می‌نی‌مالیسم و هنر مفهوم‌گرا و... ما تمام این‌ها یک باره متوقف شد و ده سال هیچ اتفاق تازه‌یی روی نداد. در همین پنج‌روزه نوبت هنر مفهوم‌گرا بود که مرگ نقاشی رسماً اعلان شد. برخی از ظریه‌پردازان غرب خودشان بریدند و دوختند و نتیجه گرفتند که چون نقاشی بار بازنمایی مدرنیسم را بر عهده داشته، باید مسئولیت شکست و بی‌اعتباری آن را هم به گردن بگیرد. گفتند و جار زدند که از این پس نقاشی کردن مترادف با واپس‌گرایی و رتجاع است. بار دیگر یاوه‌های شیادی هم‌چون مارسل دوشان را پیرهن عثمان کردند که آن‌چه اهمیت دارد اندیشه است نه اثر هنری اما هنر که با اتکا به تجربه‌های پیشین گوش‌اش از این حرف‌ها پر بود، هم‌چنان بی‌اعتنا در خواب خرگوشی فرو رفته بود.

همین ایستایی و عدم تحرک، نقاشی را خموده کرد و نیاز به آن داشت که جنبشی هرچند کوچک به یادش آورد که هنوز زنده است و نیم نفسی دارد. بعد از یک دوران کود یک‌باره در اوائل دههٔ ۱۹۸۰ نو ـ اکسپرسیونیسم سر برآورد و جهان هنر را در این گمان انداخت که راهی تازه بازگشوده شده است اما این حرکت نیز عمری شهاب‌گونه داشت و باز آن‌چه دیده شد یک سکوت و رخوت طولانی بود. هیچ روی جلد مجله‌یی به مقولهٔ هنرهای تجسمی اختصاص نمی‌یافت، هیچ صفحهٔ اول و تیتر درشت روزنامه‌یی دربارهٔ هنر تجسمی نبود و بسیار طبیعی می‌نمود که این سکوت‌ها و ی‌حادثگی‌ها به نوعی غروب هنر و امکان ناپذیری راه‌های تازه که مؤلفه‌های یک دوران را معین می‌کند تعبیر شود. مردم حق داشتند که پس از آن همه جنب‌وجوش و جست‌وجوگری در قلمرو هنر، این سکوت و غروب را یک دگرگونی و شرایط تازه تصور کنند و آرتور سی دانتو هم یکی از همین مردم بود، ژوزف کاسوت در مصاحبه‌یی در ۱۹۶۹ ادعا کرد که تنها نقشی که یک نقاش می‌تواند در زمان حاضر بازی کند، جست‌وجوگری و کنکاش در طبیعت هنر است. این ادعا کم‌وبیش در راستای گفتهٔ هگل بود که: «هنر، ما را به تأمل روشنفکرانه دعوت می‌کند و این تأمل نه به منظور فرینش دوبارهٔ هنر بلکه برای آگاهی یافتن از چیستی هنر از دیدگاه فلسفی است.» کاسوت از هنرمندانی است که در هنر از دیدگاهی فلسفی می‌نگرد و از همین دیدگاه

پروفسور ارتور سی‌دانتو، طرح از آنتونی هارن گست، ۱۹۹۲

هم طبیعت کلی هنر را تجزیه و تحلیل می‌کند. نگرشی از این گونه آن هم در زمانی که هنر خسته و درمانده دست به دامن فلسفه شده بود چندان عجیب و دور از ذهن نبود و همین نگرش‌های فلسفی بود که سرانجام فلسفه را برهنر چیره کرد. در همین زمان هم بود که اندیشهٔ فلسفهٔ هنر شکلی جدی به خود گرفت و به صورت یک امکان تازه درآمد. هنگامی که در هنر از دیدگاه فلسفی نگاه شد هر چیز توانست یک اثر هنری به شمار آید اما کسی به این نیندیشید که هنر، بعد از فلسفه، که تصادفاً عنوان یکی از کتاب‌های کاسوت است،[۱۰] چه شکل و شمایلی خواهد داشت همان‌گونه که کسی فکر نکرد که هنر بعد از پایان هنر، به چه ریخت و قیافه‌یی درخواهد آمد. پیش از هگل، فلسفه ربطی به هنرهای تجسمی نداشت. آن‌چه وجود داشت جنگ سبک‌ها و مشرب‌ها بود، جنگ میان نقاشان و طراحان سدهٔ شانزدهم ایتالیا، جنگ بر سر برتری مجسمه‌سازی بر نقاشی در زمان لئوناردو و جنگ میان انگر و دلاکروا در فرانسه آن هم درست در همان محدودهٔ زمانی که هگل به اهمیت فلسفه اشاره می‌کرد.

به هرحال، دانتو و بلتینگ پایان هنر را اعلان کردند حال آن‌که هنر با نوشته‌های آن دو به پایان نیامد و تاریخ نشان داد که فقط نوعی توقف زودگذر در روند تاریخی هنر پیش آمده است. اما این توقف از آن‌جا اهمیت یافت که به یک دوران تقریباً ششصد ساله در هنر غرب و یک دوران زنجه‌موره مدرنیستی در سدهٔ بیستم پایان داد. واقعیت آن است که در سراسر سدهٔ بیستم، تاریخ نقاشی، به ویژه نقاشی انتزاعی، آمیخته با انتظار کشیدن و سوگواری برای مرگ خود بوده است. و یا این طور بگوییم که در تمام این دوران، فعالیت و تولید نقاشی از طریق سوگواری و درد و دریغ بوده و با این کار تیشه بر ریشهٔ خود زده است. ظهور گروهی از نقاشان که خود را نو ـ انتزاعی نامیدند و رستاخیز نقاشی انتزاعی را تعهد خود شمردند، دلیل مرگ نقاشی انتزاعی بود چرا که تا چیزی نمیرد، رستاخیز و باززیستن آن معنایی نخواهد داشت. در دوران تازه‌یی که آغاز شده بود دیگر از هنرمند انتظار نمی‌رفت که یک رابینسون گروزوی منزوی باشد، قرار نبود که چون هنرمند است در فقر و تنگدستی زندگی کند و گرسنگی بکشد و همسرش مانند همسر مونه، از سوءتغذیه بمیرد. و یا کسی مانند رنوار برایش ته‌سفره مهمانی عمه و خاله را جمع کند. دیگر قرار نبود که هنرمند قهرمان حماسه‌هایی باشد که مثال‌واره‌هایی همچون ون‌گوگ و گوگن رقم زده بودند. هنرمند دههٔ ۱۹۹۰ می‌توانست از نظر شکل زندگی، روبنس روزگار خود باشد. بازلیتس از راه فروش تابلوهایش یک کلیسای باشکوه قدیمی در جنوب هامبورگ می‌خرد و آن را به خانه و

کارگاه خود مبدل می‌کند. جولیان اشنابل در ویلاهایی که به قیمت‌های نجومی خریده است زندگی می‌کند و تابلوهای عریض و طویل خود را در زمین تنیس ویلایش نقاشی می‌کند. بازار همان بازار است، هنوز پا در بند عرضه و تقاضا دارد اما قاعدهٔ بازی را خودش معین می‌کند و گرفتار سلیقهٔ نخبگان نیست. بسیاری از مردم که دستشان به دهانشان می‌رسد دریافته‌اند که داشتن تابلو نقاشی در اتاق پذیرایی برای فخرفروشی نیست بلکه برای معنا بخشیدن به زندگی و شیوهٔ زندگی است. دیگر دوران آن گذشته است که اندی وارهول مردم را دست بیندازد و بگوید به جای آویختن یک پردهٔ نقاشی دومیلیون دلاری در اتاق پذیرایی، دو میلیون دلار را نخ‌پیچی کنید و به دیوار بیاویزید و مطمئن باشید که توجه بیشتری را جلب خواهید کرد. امروز از دیدگاه برخی از مجموعه‌داران، گردآوری آثار هنری تنها به منظور سودجویی نیست و شکلی از باغبانی و گلکاری فرهنگی را به خود گرفته است. چهار سال بعد از انتشار مقالهٔ دانتو که پایان هنر را اعلان کرده بود، تابلو «زنبق‌های» ون‌گوگ به مبلغ ۵۳،۹۰۰،۰۰۰ دلار فروخته شد. راست است که پس از پایان یافتن جنگ جهانی دوم، برگزاری نمایشگاه‌هایی از گنجینه‌های هنری و میراث فرهنگی کشورها شکل یک خودنمایی و پز فرهنگی را به خود گرفته بود و هر کشور و ملتی می‌خواست از این راه نشان دهد که پایان خصومت‌ها را پذیرفته است. آثاری را که در دوران جنگ از ترس دشمن در هفت سوراخ پنهان کرده بودند به معرض تماشای همگان می‌گذاشتند و می‌خواستند فرهنگ انسانی را دست به دست برگردانند. اما فروش آثار و گنجینه‌ها مقوله‌یی تازه بود و از حد و حدود اعتمادکردن به دیگران فراتر می‌رفت. این بار اثر هنری در اختیار کسی گذاشته می‌شد که چندی پیش پدر و برادر و خویشاوند صاحب اثر را کشته و خود او را به اسارت گرفته بود. کشورهایی هم که گنجینه‌یی برای فروش نداشتند، در حمایت از نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها به فعالیت پرداختند. هنوز بساط آپارتاید به تمامی از آفریقای جنوبی برچیده نشده بود که از ژوهانسبورگ برای شرکت در بی‌ینال ونیز ۱۹۹۳ دعوت شد و خود افریقای جنوبی در ۱۹۹۵ بادعوت از کشورهای جهان بی‌ینال برگزار کرد. منظورم این است که ۱۹۸۴ دانتو و بلتینگ با «۱۹۸۴» جورج اورول تفاوت بسیار داشت. در سال ۱۹۸۶، چهل اثر برجستهٔ نقاشان امپرسیونیست از سوی نگارخانه ملی انگلستان در اختیار اتحاد جماهیر شوروی گذاشته شد تا در مسکو به تماشا گذاشته شود و همان مقدار از آثار هنرمندان روسی که روزگاری حتی تصور هم نمی‌شد که پا از خاک شوروی بیرون بگذارند به عنوان سفیران فرهنگی و زیبایی شناختی به سیر و سفر در موزه‌های جهان پرداختند. «برادر بزرگ»ی که اورول پیش‌بینی کرده بود بیش از آن‌که یک واقعیت سیاسی باشد، شکل عنصری از یک داستان خیالی را به خود گرفته بود.

دانتو در سنجش با دیگران، مسالهٔ پایان هنرهای تجسمی را به شکل گفتمانی پرجاذبه و تقریباً منسجم بیان کرده است. دانتو بر آن است که: «هنر مدرن در بزرگترین مرحلهٔ فلسفی خود از ۱۹۰۵ تا ۱۹۶۴ به جست‌وجوگری در طبیعت و جوهرهٔ خود پرداخت و می‌خواست از خودشکلی ناب و خالص به دست دهد.[۱۱] واقعیت هم آن است که در دوران ۶۰ ساله‌یی که دانتو به آن اشاره دارد، بیش از هر زمان دیگر برای هنر تعریف و تعبیر دست و پا شد و هر تعریف در پیوند با جنبشی خاص بود. هر جنبش خود را اصیل و صاحب کرامات می‌دانست و دیگران را سکهٔ یک پول می‌کرد. این مناقشات با اندی وارهول و قوطی سوپ و کمپوت او به پایان آمد. از آن‌جا که تفاوت چندانی میان قوطی‌های وارهول و قوطی‌های واقعی دیده نمی‌شد، پای این پرسش، آن‌هم به فلسفی‌ترین شکل خود، به میان آورده شد که چه عاملی اثر هنری را از شئی واقعی متمایز می‌کند؟ و پاسخی که به آن داده شد آن بود که تنها فضای تئوری است که میان اثر هنری و چیزهای دیگر تفاوت می‌گذارد. جوهره و ذات هنر در اشیایی که دارای ویژگی‌های دریافت‌پذیر هستند وجود ندارد و تنها در اختیار معیارها و قراردادهای نهادها و مؤسسات هنری است. به بیان دیگر اثر هنری چیزی است که هنرمند، بر اساس یک سلسله تئوری‌ها و معیارهای تجسمی، آن را اثر هنری می‌نامد.

این پاسخ و نمایش و تکرار مداوم آن در هنر می‌نی‌مال و مفهوم‌گرا سبب پیدایش نوعی منطق درونی هنر مدرن شد و به پرسش‌های فلسفی پردامنه‌تری انجامید که پی‌آمد ناگزیر آن یک گسستگی بزرگ بود. همین گسستگی نهادهای جهان هنر را د این گمان انداخت که باید در انتظار یک دگرگونی بزرگ باشند و موزه‌ها و مجموعه‌داران و شرکت‌های بزرگی که خریدار و حامی هنر بودند چشم به راه پیامبران تازه ماندند. ا این رو در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوائل دههٔ ۷۰، برای هنر بازاری پدید آمد که کاملاً تازه بی‌سابقه بود اما آن‌چه در این بازار عرضه می‌شد فقط تکرار و یا در نهایت، تقطیع سبک‌های پیشین بود. مساله این جا بود که به این رویداد تازه به چشم شرایط منطقی نگریسته می‌شد و وقتی که این باور پذیرفته شده بود که هنر دار و ندار خود را روی دایره ریخته و خسته و درمانده به جست‌وجوهای خود خاتمه داده، تنها کاری که می‌ماند، پرسه زدن در زمینه‌های کهنه و تکرار ورفتن به دستاوردهای پیشین بود واقعیت هم آن است که نقاشی مدرن خسته و عبوس نگاه خود را از واقعیت‌های زندگی و مردم و اجتماع برگرفته بود و باتأکید ورزیدن بر فرم‌های ناب به شکلی تلویحی ب برتری تمدن غرب اشاره داشت و می‌خواست همه جهانیان را به دنبال خود بکشاند تابلوی سیاه ماله‌ویچ هنوز مانند پرچم سیاه بر دکل کشتی حمل بردگان هنری د اهتزاز بود و با نسیم تاریخ جلوه‌فروشی می‌کرد. حادثه و پیروزی ظاهری نو ـ اکسپرسیونیزم در دههٔ ۱۹۸۰ پی‌آمد این طرز تفکر است و سبب شد تا در آن با دیدهٔ یک هنر غلوآمیز و واکنش میان تهی نسبت به بازار هنر و تقاضای ابداع و نوآوری نگریسته شود. بخشی از نو ـ اکسپرسیونیسم هنر نبود بلکه نوعی نمایش نوآوری در معیارهای هنری بود و چیزی نبود جز تکرار آن‌چه پیشتر هم به آن پرداخته شده بود دانتو با دستاویز کردن و مبنا قرار دادن این واقعیت‌ها، و مطرح کردن این که هنر به نهایت منطقی خود رسیده است، پست‌مدرنیسم را رویدادی پساتاریخی می‌داند و نتیجه می‌گیرد که هنر به پایان خود رسیده است.

البته نظریهٔ دانتو نقاط قوت و ضعف خود را هم دارد که باید مورد بررسی قرار گیرد. اعتبار نظریهٔ دانتو یکی در این واقعیت است که هنر مدرن به اهداف منطقی خود نزدیک شده بود و برای نخستین بار، آن‌چه اثر هنری نامیده می‌شد ثمرهٔ اهداف هنری بود نه چیزی سفارشی و فرمایشی. هنر به جایگاهی رسیده بود که از آن پس، دیگر چیزی به نام «نقاشی نو» نمی‌توانست به وجود آید، راهی نبود که رفته نشده و روشی نبود که آزموده نشده باشد. اعتبار دوم نظریهٔ دانتو که بر همان اصل اول مبتنی است، آن است که پست‌مدرنیسم نمی‌توانست راهی به جز پوچ‌گرایی و میان تهی بودن و اتکا به تقاضای بازار در پیش بگیرد و به گفتهٔ لیوتار ناگزیر بود که ثمرهٔ سست و بی‌رمق فرهنگ مدرن باشد. به بیان دیگر هنر پست‌مدرن میان‌تهی است چراکه پساتاریخی است. اما نقطهٔ ضعف نظریهٔ دانتو آن است که نزدیک شدن یا رسیدن به «حدنهایی منطقی» را به محدودیت و رشد تاریخی هنر تعبیر می‌کند حال آن که خلاقیت و پیشرفت هنری همواره در گرو اندیشه‌های تازه دربارهٔ جوهره و اساس هنر بوده است. مثلاً یک اثر را نمی‌توان بدیع و نوآیین دانست مگر آن که در برگیرندهٔ برخی ویژگی‌های تازه باشد اما این ویژگی‌ها نباید لزوماً شکل تجسم اندیشه‌یی تازه دربارهٔ چگونگی هنر را به خود بگیرد. می‌تواند شکل، سبک و سیاقی تازه در کاربرد رنگ را داشته باشد یا شکل تقطیر و پالایش یک سبک و درآوردن آن به شکلی مطلوب‌تر را به خود بگیرد. واقعیت هم آن است که ساخت و بافت این گونه دگرگونی‌ها و رشدها و تکامل‌ها است که عناصر اصلی و کلیدی تاریخ هنر شمرده می‌شود. از این رو، نظریهٔ دانتو دربارهٔ این که رسیدن به مرز و نهایت آفرینندگی و محدودیت‌های منطقی سد راه و مانع پیشرفت هنر بوده است، اعتباری ندارد چراکه بلافاصله این پرسش را هم برمی‌انگیزد که منظور از هنر چیست و چه چیز اثر هنری نامیده می‌شود. پاسخ به هر شکلی که باشد، نمی‌تواند این گفته را موجه کند که رسیدن به نهایت منطقی، باعث

- ژان بودریار

محیل رفتن امکان آفرینش هنری و سد راه پیشرفت هنر خواهد شد.

مسألهٔ دوم در نظریهٔ دانتو آن است که بدون ارائهٔ دلیل و مدرک، مدرنیسم سدهٔ بیستم را نوعی کشش شبه فلسفی می‌داند. شاید از روی حدس و گمان بتوان گفت که ابد برای برداشت خود دو دلیل داشته است: یکی این واقعیت که جنبش مدرنیستی رای هنر تعاریف و تعبیرهای متعددی قائل شده است که برخی از آن‌ها دیدگاه‌های لسفی رقابت‌آمیز را هم در برمی‌گیرد اما باید توجه داشت که بیشتر این نظریه‌های شبه فلسفی را فیلسوفان ابراز داشته‌اند نه هنرمندان و نقاشان. دلیل دومی که دانتو ی‌تواند برای توجیه نظریهٔ خود داشته باشد در پیوند با کارکرد سنتی هنر است. می‌گوید: «از آن‌جا که سینما در نهایت کارکرد تقلیدی هنر را از میان برد، هنر ناگزیر رصدد کشف جوهره و ذات خود برآمد.» این حرف فقط می‌تواند به عنوان یک فرضیهٔ ساده دربارهٔ نقشی که هنر در فرهنگ انسانی بازی می‌کند اعتبار بیابد وگرنه این را رسطو هم متوجه شده بود که تقلیدگری، همیشه برای انسان دارای نوعی افسون و دل‌فریبی بوده است اما این را هم می‌توان مطرح کرد که هیچ‌گاه دل‌فریبی و افسون تقلید، کارکرد قطعی هنر شمرده نشده است. تقلیدگری همواره ابزاری بوده است که در پایان تأثیرات رهایی‌بخش یا بیان احساس، به آن روی آورده شده و به همین اعتبار می‌توان در تأثیر عکاسی و سینما به عنوان تسریع‌کنندهٔ یک بحران فلسفی نگریست برعکس، شاید بتواند به نوعی رهایی هم تعبیر شدنی باشد. هنرمند مدرن آزاد بود که هنر خود را به سوی تأثیرات رهایی‌بخشی سوق دهد که تکنیک‌ها و میثاق‌های ازنمایی را باطل می‌کرد.

هنر مدرن در سدهٔ بیستم در دو جهت اصلی و مسلط حرکت کرد: یکی فوویسم و وتوریسم و اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم که در آن نوعی بازگری در روش‌های ازنمایی و جفت‌وجور کردن آن با نیازهای بصری سدهٔ بیستم و تجربیات تازه دیده می‌شد و دیگری سوپرماتیسم و فرم‌گرایی و اکسپرسیونیسم انتزاعی که در جمع به سوی فرم‌های به اصطلاح ناب انتزاعی گرایش داشت. اما این دو حرکت و گرایش به ظاهر مستقل، از دو نظر به هم پیوستند: اول آن‌که هر کدام بیش و کم واه‌دار فرم و فضای سزان و کوبیست‌ها بودند و از همان واژگان صوری بهره می‌گرفتند که به کاهش دادن فرم به شکل‌های هندسی گرایش داشت، دوم آن‌که به پخش کردن این فرم‌ها در فضای فراتصویری پرداختند. به کلام دیگر، هر کدام، به جز برخی از سوررئالیست‌ها مانند دالی، بر دو بعدی بودن سطح تصویر و از میان برداشتن توهم سه‌بعدی اصرار ورزیدند. بازگشت به ژانرهای پیشین مانند طبیعت بی‌جان و نقاشی پرتره و بدن عریان همراه با نوعی ذهنیت مداخله‌جو بود. تحریف و اعوجاج و کژ و کوژ نمایی فراط‌گرانه و گاه نامربوط، جزو لاینفک نقاشی مدرن شده بود و حتی در کلاژ که اشیا و عناصر خارجی به ساحت هنر راه می‌یافت همین گزینش مداخله‌جو نقش داشت و عناصر خارجی پس از ورود به قلمرو هنر، ماهیت و هویت فردی خود را فدای هویتی جمعی می‌کردند. حتی در آثار سوررئالیست‌ها جابه‌جایی شکل‌ها به معنای دگرگون کردن هنر نبود بلکه به نوعی بازگشت به خیال‌پردازی و رویابافی‌های نمادپردازان و رمانتیک‌ها هم تعبیر می‌شد که هدف آن دست‌یابی به ژرفای ذهنیت‌ها بود. حتی کارکرد فضای کوبیست‌ها به سبب پدید آوردن نوعی آنتی‌تز برای هنر مدرن نبود بلکه در آن به عنوان اثبات رهاسازی مضمون نگریسته می‌شد. همین بعد ایجابی واثباتی قضیه است که دومین و مهم‌ترین پیوند میان مدرنیست‌های سدهٔ بیستم را شکل می‌دهد و حتی اکسپرسیونیسم انتزاعی امریکای بعد از ۱۹۴۵ را هم در بر می‌گیرد. بارنت نیومن می‌گفت: «ما به جای ساختن کلیسا از مسیح و انسان و زندگی، آن را از خودمان می‌سازیم، از احساس خودمان.» اگر این گفتهٔ بارنت نیومن را با گفته‌ها و نوشته‌های مدرنیست‌های دیگر مقایسه کنیم می‌بینیم که همین مقولهٔ «ساختن کلیسا از احساس خود»، استوار بر اندیشه‌یی است که در سراسر تاریخ مدرنیسم رواج داشته است. پیکاسو می‌گفت: «ما وقتی کوبیسم را ابداع کردیم هرگز به فکر ابداع کوبیسم نبودیم، ما فقط می‌خواستیم درونیات خود را بیان کنیم.» امیل نولده می‌گفت: «من بدون هیچ هدف و دانش و یا فکر معین، فقط از آرزوهای مهارناپذیر برای بازنمایی معنویت گسترده، مذهب و مهربانی پیروی می‌کردم.» اومبرتو بوتچونی می‌گفت: «ما حال و هوایی عاطفی می‌آفرینیم و به یاری شهود و دریافت، در جست‌وجوی پیوندها و همدلی‌هایی هستیم که میان حس قطعی بیرون و احساس انتزاعی درون وجود دارد.» و بالاخره موندریان، آن عارف مدرن، بر آن بود که: «هنرمند واقعی مدرن، از حضور انتزاع در بیان هیجان‌آمیز زیبایی آگاهی دارد.»[۱۲]

تمام این گفته‌ها ناظر بر این واقعیت است که همیشه اثر هنری محمل احساس بوده است و احساس درونی آن به شکل‌های گوناگون بیان شده است. آن‌چه همگان در آن اتفاق نظر دارند، بیان تأثیرگذار است که می‌توان آن را گفتمان مشروعیت هنر نامید و یکی از عواملی است که هنر مدرن را مشروعیت می‌بخشد.

در بحث‌های پیشین به ویژگی‌ها و راهکارهای نقاشی پست‌مدرنیستی اشاره کرده‌ام و نمونه‌هایی را هم آورده‌ام اما نکته‌یی که اکنون باید به آن اشاره شود آن است که در هنرهای تجسمی دو وجه از پست‌مدرنیسم دیده می‌شود: یکی آن‌چه در دههٔ ۱۹۷۰ پدید آمد و آب به آسیاب پایان و مرگ هنر ریخت، یعنی وجهی که در مشروعیت گفتمان هنر به عنوان ابزار اعتلا و رشد فرهنگ انسانی به دیدهٔ تردید نگریست و تمامی مفهوم هنر متعالی را نفی کرد. پیروان این نظریه با بهره‌جویی از مهارت‌های حیرت‌انگیز و پدید آوردن آثار هایپررئالیسی، که خود نقیضهٔ هنر متعالی است، تمامی گفتمان هنر والا و ناب را به ریشخند گرفتند. حرکت دوم زیر عنوان نو-اکسپرسیونیسم، با پرداختن به یک مضمون واحد، نابسندگی تفکیک‌ها و طبقه‌بندی‌های هنری و در واقع ناتوانی مدرنیسم در نمایش پیچیدگی‌های تاریخی را مطرح کرد و از این طریق در گفتمان هنر متعالی و مشروعیت آن با شک و تردید نگریست. این دو حرکت، یعنی فرارئالیسم غیرانتقادی و نواکسپرسیونیسم انتقادی، با درونی کردن شک اندیشی‌ها، به هنرهای تجسمی ابعادی دیکانستراکتیو می‌دهند و در واقع از همان راهکارهای پست‌استراکچرالیست‌ها سود می‌جویند. این دو گرایش بازار خود را هم یافته است چرا که هم انتظارات سنتی تماشاگر و کیفیت‌هایی نظیر ماهرانه بودن را برآورده می‌کند و هم در سمت‌وسوی سلیقهٔ مدرنیستی و نوبودگی است. به همین اعتبار می‌توان گفت که هنرهای تجسمی دههٔ ۱۹۸۰ و تا حدودی نیمهٔ اول دههٔ ۹۰ وجهی از دیکانستراکشن (واسازی) طنزآمیز هنر مدرن بوده است. مثلاً در آثار نقاشان نو-جیو مانند پیترهالی که پیشتر هم به آن اشاره کرده‌ام نقیضهٔ نقاشی مارک روتکو دیده می‌شود و فیلیپ تافه در تضاد با نقاشی مدرنیستی «چه کسی از قرمز، زرد و آبی می‌ترسد» اثر بارنت نیومن، تابلوی پست‌مدرن «ما که نمی‌ترسیم» را نقاشی می‌کند.

از اواسط دههٔ ۱۹۹۰ پست‌مدرنیسم هم‌گیرایی خود را از دست داد، جنبه‌های انتقادی و طنزآمیز آن رو به ضعف گذاشت و نشان داد که این شکل از نقاشی و ابزارهای بصری آن هم مانند مدرنیسم، نه از عهدهٔ بازنمایی جهان واقعی برمی‌آید و نه جهان تخیلی. پست‌مدرنیسم شکل نوعی صناعت خردگرایانه را به خودگرفته و به مرزهای نهایی خود نزدیک شده بود. پست‌مدرنیسم سلسلهٔ مراتب هنر را واژگون کرد اما آن‌چه

به جای آن نشاند خودش وجهی از سلسله مراتب تازه بود. مؤلف را نفی کرد اما خودش جای مؤلف را گرفت. بدعت و نوبودگی مدرنیستی را به ریشخند گرفت اما نوآوری را تشویق کرد. بار دیگر نیاز به واسازی هنر از درون احساس شد و بسیاری از منتقدان دریافتند و به هنرمندان هم نشان دادند که آن چه زمانی بساط دل‌خوشی آنان را فراهم می‌آورده چیزی جز بازی با فرم‌های سنتی نبوده است. جهان هنر دریافت که پست‌مدرنیسم چیزی جز ادامهٔ مدرنیسم متاخر و راه اندی‌وارهول و هنر می‌نی‌مال و هنر مفهوم‌گرا نبوده و در همه حال به فلسفه اتکا داشته است. تنها تفاوت بارز در این بود که مدرنیسم وجه منطقی هنر را قبول نداشت و آن را فراسوی محدودیت‌های خود می‌برد و پست‌مدرنیسم واقعیت اجتماعی هنر را به عنوان یک گفتمان مشروع از درون نمی‌پذیرفت. البته ناگفته هم نماند که پست‌مدرنیسم با شکستن اسلوب‌های نهادی شده (مانند رئالیسم و اکسپرسیونیسم)، هم نقشی انتقادی داشت و هم از نظر تاریخی با درجاتی از ابداع و نوآوری همراه بود. آن‌چه تا به حال در سلسله مقالات تبارشناسی پست‌مدرنیسم در گلستانه آمده است برای شناختن همین عطا و لقای پست‌مدرنیسم بوده است.

پرداختن به هنر نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم مجالی گسترده‌تر می‌طلبد اما همین قدر اشاره بکنم که تجربیات دو دههٔ پایانی قرن نشان داد که هنر آینده باید لزوماً در محدوده‌های منطقی که هنر سنتی و مدرنیسم معین کرده است حرکت بکند و پیه آن را هم به تن بمالد که این کار، از سوی آنان که درگیر هوچی‌گری‌ها از مهارت‌های هنری بی‌بهره مانده‌اند، به توقف نوآوری و نفی ابداع تعبیر شود. هنر مدرن با بهره‌جویی از حرف‌های گیوم آپولینر، این تخم لق را در دهان‌ها شکست که هنر باید لزوماً اعجاب‌انگیز باشد یعنی مانند چیزی که پیشتر دیده شده است نباشد. اما این شعاری بود که هشتاد نود سال پیش بر سر زبان‌ها افتاده بود و تجربهٔ امروز نشان می‌دهد که با تمام حق به جانب بودن و گیرایی، یاوه‌یی بیش نبوده است. مقولهٔ ابداع در تاریخ هنر همیشه در گسستن حساب شده و آفریننده از روش‌ها و یا در اعتلای روش‌های پیشین و شناخته بوده است. امروز جهان هنر نمی‌خواهد فقط دستکاری را ببیند که تا به حال ندیده و پیشینه نداشته است، بلکه چشم‌به راه دیدن نامنتظری است که حتی در آن نوری تازه بر سنت نقاشی و رابطهٔ انسان‌ها با زندگی و طبیعت بیفکند. به همین اعتبار هم هست که امروز در ابداع هنری به چشم رابطهٔ پیچیده میان هنر و گذشتهٔ آن نگریسته می‌شود نه یک گسست تمام عیار از آن گونه که شبه هنرمندان نو نما برای سرپوش نهادن بر ناتوانی‌های خود مطرح می‌کنند. تنها این امید و انتظار است که پایان و مرگ هنر را انکار می‌کند.

شاید این تلاش ساده‌تر، و راهی که هنرمند باید بپیماید، آسان‌تر از گذشته نباشد اما نخستین لازمهٔ آن پایان دادن به زنجموره‌ها و سوگواری‌ها برای مرگ خویشتن است. از قضا برای ما که در این سر دنیا و با فرهنگی متفاوت از جهان غرب زندگی می‌کنیم، آگاهی از احتمال مرگ نقاشی غرب بی‌فایده هم نیست، از رنسانس به این سو، نقاشی شکل نگرش غرب به جهان را بازنمایی کرده است و به رغم دخالت‌های گاه‌گاهی معماری و عکاسی و سینما، عمده‌ترین روش دیدن و بازنمایی جهان در سطحی فراتر از روابط زندگی روزانه بوده است. نقاشی ما هم بی‌تعارف، و اگر باز به تریج قبای حضرات برنخورد، سال‌ها است که زیر سیطره نقاشی غرب زیسته است و در شصت سال گذشته سرمشق آن نقاشی غرب بوده است آن هم غربی که همواره چنین وانمود کرده است که وکیل وصی جهان هنر است و چنان معیارهای خود را به دیگران حقنه کرده است که گویی هیچ هنری نمی‌تواند بیرون از جهان غرب هستی یابد و رشد کند، همین خبر رسانی مرگ‌ها و پایان‌ها مقوله‌یی نیست که آن را سرسری نفی کنیم و یا بپذیریم. مؤکد آن است که باید بخوانیم و خوب هم بخوانیم و با اندیشه‌های روز آشنا شویم چرا که اگر آگاهی و شناخت نداشته باشیم همواره بیم آن هست که یا خود را رها کنیم و در این گمان بیافتیم که این مرگ هم محتوم و از ضروریات هنر مدرن است و باید آن را چشم و گوش بسته پذیرفت و به آن تن داد و یا همچنان در پیله‌های بسته، به شیوه‌های آزمون و ن‌نما، به هنر منزوی و سر به توی خود ادامه دهیم و دست آخر هم، همان طور که در بسیاری از نمایشگاه‌ها امتحانش را پس داده‌ایم، بوق را از سر گشادش بدمیم و به یمن سلیقهٔ جنس جورکن‌های نمایشگاه، نشان دهیم که یا هنوز در همان حوالی هفتاد هشتاد سال پیش و گردن‌های خمیده کار می‌کنیم و یا از این طرف بام، به گنداب هرج و مرج هنری بغلطیم و هر یاوه و خرت و پرتی را اثر هنری بپنداریم.

به هر حال، روند هنر در دو دههٔ پایانی قرن بیستم نه تنها نشان داد که هنر نمرده است بلکه با پدیدار شدن نشانه‌هایی مبنی بر آن‌که مالیخولیا و بیماری‌های گذر درمان شدنی است، بار دیگر زیستمندی خود را ثابت کرد. هنر نشان داد که انسان امروز باید توان‌مندی خود برای عمل کردن در قلمرو تاریخ را باور کند و به جای پناه بردن به مکانیزم دفاع، از نقطهٔ پایان آغاز کند. و تازه مگر نه این که تمامی شیدایی جنون هنر در همین شور دیوانه‌وار آغازها بوده است. آروزی نقاشی کردن مردنی نیست. از سحرگاه تاریخ با انسان بوده است و تا دنیا دنیاست با او خواهد بود. باید بپذیریم که اگر هم تاریخ نقاشی مرده باشد، دست کم آرزوی نقاشی کردن هنوز همچنان زنده است از سحرگاه تاریخ تا امروز نقاشی ادامهٔ زندگی و قلم‌مو، ادامهٔ دست انسان بوده است و این آرزو چیزی نیست که عناصر و عوامل آن را معیارها برنامه‌ریزی بازار و موزه‌ها و گالری‌ها معین کرده باشد. اگر برای نقاشی یک زندگی‌بخش مانده باشد همین آرزو است و اگر به قول رابرت ماسیل، نقاشی تازه‌یی کشیده شود و نقاشان تازه‌یی در راه باشند بی‌تردید از جایی نخواهند آمد که ما امروز پیش‌بینی می‌کنیم و انتظارش را داریم.

پانویس‌ها و منابع:

۱. جورجو وازاری، زندگی هنرمندان

۲. Gombrich, E.H. "The Story of Art" , Phaidon , London, 1984

۳. فصل نهایی واتیمو دربارهٔ پست‌مدرنیسم، دست کم در متن فرهنگ معاصر ایتالیا برگرفته از فلسفهٔ نیهیلیسم و خواست قدرت نیچه است.

Vattimo , Gianni. "The End of Modernity", trans. Jon r. Snyder, Polity Prese, 1994

۴. در ۱۸۰۵ اتحاد سوم بر ضد ناپلئون شکل گرفت که در آن انگلستان، اتریش، روسیه، سوئد و پروس شرکت داشتند. ناپلئون اتریش را در اوسترلیتز (۱۸۰۵) و روسیه را در فریدلاند (۱۸۰۷) شکست داد و صلح تیلزیت (۱۸۰۷) او را فرمانروای اروپا ساخت.

۵. Kojeve, Alexandre. "Introduction to the Reading of Hegel", trans. J. H. Nichols, Jr, Basic Books, New York, 1969

۶. Fukuyama,, Francis. "The End of History and the Last Man", Hamish Hamilton, London, 1992

۷. "The Death of Art", ed. Berel Lang, Haven Publishers, New York, 1984

۸. "The End of the History of Art", trans. Christopher S. Wood, University of Chicago Press. Chicago, 1988

۹. Hegel , C.W.F. "Hegel's Aesthetis: Lecture on Fine Art" trans. T,M. Knox, Clarendon Press, Oxford

۱۰. Kosuth , Joseph. "Art after Philosophy and After", The MI Press, Cambridge, 1993

۱۱. Danto, Arthor C. "The State of the Art", Prentice Hall, New York , 1987

۱۲. نقل قول‌ها از Chipp, H. "Theories of Modern Art", University of California Press, LosAngeles , 1968 است.

فهرست منابع

- "Art in Theory. 1900-1990" ed. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, London 1993
- "Art After Modernism', ed. Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1996
- Banjamin, Walter. "Illuminations", Fontana Press, London, 1992
- Calinescu, Matei. "Five Faces of Modernity' Duke University Press, 1987
- "Modern Art and Modernism', ed. Francis Frascina and Charles Harrison, Paul Chapman Publishing Ltd., London 1986
- Danto, Arthur C., "Beyond The Brillo Box , The Visual Arts in Post-Historical Perspective", University of California Press, Berkeley, 1992
- Danto, Arthure C. "EnCounters and Reflections, Art in the Historical Present", university of California press Berkeley, 1992
- Danto, Arthur C, "After the End of Art", Princeton University Press, New Jeraey, 1997
- Vattimo, Gianni. "The End of Modernity". Trans. Jon R. Snyder, Polity Press, London, 1994