# دلتای مدرنیسم*

رابرت سی. مورگان[1]
احمدرضا تقا

زمانی که از نظریه‌ای در باب هنر سخن می‌گوییم و زمانی که از نظریه‌ای در باب آفرینش هنری حرف می‌زنیم به دو چیز متفاوت اشاره داریم. درمورد نخست، به مسئله‌ای فلسفی یا زیبایی‌شناختی اشاره داریم که توجه به آن برای بررسی اشیاء تولیدشده در هر فرهنگی اجتناب‌ناپذیر است. اما درمورد دوم، اشاره‌مان به نظریه‌هایی است که هنرمندان به فراخور نیازهای خود و مطابق با سیر تکوین اثرشان می‌سازند. مورخ هنر عموماً نظریه‌های هنجارگذار[2] را به‌عنوان ابزار تحلیل خود می‌پسندد، حال آن که هنرمند اساساً سروکارش با نظریه‌های اکتشافی[3] است؛ یعنی نظریه‌هایی که همساز با شکل‌گیری یک تصویر یا ایده تکوین می‌یابند.

نظریه‌های اکتشافی هم در اشیاء و رویدادهای هنری نمود می‌یابند و هم ــ مدون یا نامدون ــ در طرح‌ها، خاطرات، یاداشت‌ها، اشعار، سخنرانی‌های درسی، نمودارها، نوارهای ویدیوئی، فیلم‌ها و همایش‌ها. اما پیش از پرداختن به کم‌وکیف نظریه‌های اکتشافی، چنان که در این بافتارهای گوناگون نمود می‌یابند، ابتدا به سراغ نظریه‌های هنجارگذار ــ نظریه‌های مورد علاقه‌ی مورخان هنر و زیبایی‌شناسان ــ می‌رویم و تأثیر این نوع نظریه‌ها را بر تحولات دنیای هنر در سه دهه‌ی پیش بررسی می‌کنیم.

مفهوم مدرنیسم، با تعبیری که کلمنت گرینبرگ[4] از آن داشت، به توسعه‌ی خطی هنر غرب از توجه مانه[5] به اصالت صفحه‌ی تصویر تا انتزاع پسانقاشانه‌ی دهه‌ی شصت اطلاق می‌شود.[6] البته باید دانست که بیشتر نظریه‌های معنادار گرینبرگ درست پیش از ظهور نقاشی انتزاعی بزرگ‌اندازه‌ی آمریکایی مطرح شد.[7] سال‌های میانی دهه‌ی شصت نقطه‌ی عطفی در آراء گرینبرگ ــ به‌عنوان

واضع نظریه‌های هنجارگذار ــ به شمار می‌آید. برهه‌ای که نقطه‌ی اتکاء بین هنر عـامیانه و هـنر موسوم به «هنر فاخر»، بین اثر بازاری و اثر کیفیت‌مند، و بین نظریه‌ی دلالـت‌گر و خودانگاری[8] بود. این مقطع همچنین سرآغاز شکل‌گیری چیزی بود که مایلم آن را «دلتای مدرنیسم» بنامم. نقطه‌ای در تاریخ هنر آمریکایی که در آن انرژی‌های هنرمندان پیشتاز رو به افتراق و چندشاخگی نهاد تا این که سرانجام به پیدایش شبکه‌ای از دغدغه‌های خودسامان و به‌طرز بی‌سابقه‌ای فردباورانه انجامید.

در حالی که گرینبرگ پیرو سـنت زیـبایی‌شناسی بـاوم‌گارتن[9] و فـلسفه‌ی کـانت[10] بـود، هـرلد روزنبرگ[11] مسیر جدلی دیدرو[12] را برگزید.[13] کم‌تر نظریه‌ی مـعناداری در بـاب آفـرینش هـنری می‌تواند از شروط پیش‌نهاده در هریک از این دو مـوضع بـرکنار بـماند. در حـالی کـه تـاریخ‌باوری گرینبرگ به‌طرز غریبی در جهت عکس خود عمل کرد و به صورتی از صورت‌های آرمان‌گرایی بدل شد، روزنبرگ نقد خویش را بر نوعی اگزیستانسیالیسم رمانتیک استوار ساخت و به این ترتیب توجه خویش را به محتوای اثر هنری ــ هم از جنبه‌ی اجتماعی و هم از نظر روانی ــ که آن را انگیزه‌ی اولیه می‌دانست معطوف کرد. در حالی که گرینبرگ در کسوت واضع نظریه‌های فرهنگی ظاهر شد، روزنبرگ رویکردی موضوعی ـ ادبی را در مقام تفسیرگر در پیش گـرفت، آن هـم نـه‌فقط تـفسیرگر شرایط بیرونی حاکم بر آفرینش هنر، بلکه همچنین تفسیرگر ارزش‌های درونی اثر و تفسیر باطنی هنرمند. روزنبرگ بر آن بود که اثر هنری موفق برای تأیید معنای خود به محیط اجتماعی وابسته نیست، و کیفیت هنر فارغ از محیط است. به باور او هنر خوب همان‌قدر در بافتاری زیبایی‌شناختی ـ اخلاقی معنامندی‌اش را حفظ می‌کند که در بافتاری اجتماعی.

گرینبرگ و روزنبرگ هردو از مقوله‌ی کیفیت جانب‌داری کرده‌اند. البته گرینبرگ کیفیت را ذوق مبتنی بر نوعی بازتابندگی خودنقادانه‌ی توأم با عقلانیت، نوعی پای‌بندی به‌وسیله‌ی بیان، و آن شور و اشتیاق زائدالوصفی می‌دانست که مدرنیسم به‌مدد آن از زیرمعناهای صرفاً فرمی خود برمی‌گذرد. اما روزنبرگ بر آن بود که کیفیت درگرو آمادگی شیء برای تفسیر ادبی است، یـعنی آنـچه تـصویر می‌تواند به ذهن متبادر سازد و این که این مواجهه تا کجا می‌تواند روح نـاظر را تـعالی دهـد. هـم گرینبرگ و هم روزنبرگ برای مقوله‌ی «کیفیت» نوعی شالوده‌ی احساسی محکم قائل بودند. امـا تمایل گرینبرگ به گشودن باب گفتمان نظام‌مند با تاریخ هنر در مراحل بعدی حیات فکری‌اش به اثبات‌باوری استقرایی او رنگ‌وبوی تجویز بخشید. و همین تجویزگرایی بود که با بیشترین مقاومت از جانب هنرمندان جوانی روبه‌رو شد که از محدودیت‌های تقلیل‌گرایی فرمی رویگردان بودند، گرایشی که مشخصه‌ی بخش اعظم هنر تولیدشده در دهه‌ی شصت بود.

انتظارات نسل هنرمندانِ سربرآورده در دهه‌های شصت و هفتاد با انتظارات هنرمندانِ دهه‌های چهل و پنجاه تفاوت داشت. در مجموع، برخورد هنرمندان پیشتاز بیست سال گذشته با نظریه‌های تکوین‌یافته در دهه‌های پیشین با مقاومت، سوءظن، و در پاره‌ای موارد با برآشـفتگی هـمراه بـوده است. در اغلب موارد، چنین واکنش‌هایی در برابر نظریه‌های هنجارگذار از سر ناآگاهی است. اما در موارد دیگر بحث‌ها انسجام دارد. با این همه، طی سالیان اخـیر غـفلت از ــ بگـوییم ــ رویکـردی

انسان‌باورانه‌تر به مقوله‌ی نظریه‌ی دنیای هنر را در حالتی از شناوری مطلق و نوعی پادرهوایی خودخواسته قرار داده و موجب شده تا هر میزان درک از هر نحله زیبایی‌شناختی به ملاک و معیاری برای ارزیابی انتقادی بدل شود.

رواج اصطلاح روزنامه‌ای «کثرت‌باوری» در قلمرو هنر در دهه‌ی هفتاد از بروز تردید در ضرورت اتکا به یک رشته معیارهای زیبایی‌شناسانه حکایت می‌کرد. از جنبه‌های غریب این پدیده این که دیری نپایید که منتقدان و نظریه‌پردازان مختلف برای پرکردن این خلاء ضدموضع‌های فراوانی را مطرح کردند. خلاء به وجود آمده براثر ناتوانی مدرنیسم مورد نظر گرینبرگ از دوام آوردن تا اواخر دهه‌ی شصت و دهه‌ی هفتاد زیبایی‌شناسی را از اریکه به زیر کشید. نقد که دیگر نظریه‌ی هنجارگذار معناداری برای اتکا نداشت یک سرش به دست روزنامه‌نگاران افتاد و سر دیگرش به دست منتقدان جدی‌ای که می‌خواستند جای خالی زیبایی‌شناسی هنجارگذار را با فلسفه‌های تحلیلی و بهره‌گیری افراطی از علوم اجتماعی پر کنند. گونه‌های مختلف ساخت‌گرایی، پدیدارشناسی، مارکسیسم، فمینیسم، و نشانه‌شناسی ازجمله‌ی این مواضع بود.

اما مشکل مشترک تمامی کسانی که در پی فرود آوردن زیبایی‌شناسی هنجارگذار از آسمان به زمین بودند این بود که نظام اصطلاح‌شناسیِ خود را چگونه به یک نظام واژگانیِ انتقادیِ کارا تبدیل کنند. تلاش برای به کار بستن این «نظریه‌ها» درمورد برخی آثار هنری خاص غالباً با ناشی‌گری همراه بود. تعجبی ندارد که مفهوم‌باوران از این وضعیت به‌عنوان فرصتی برای بازگرداندن نقد به درون بافتار خود اثر هنری بهره گرفتند و مسئولیت نقد را به هنرمند واگذار کردند. اما ایراد این موضع آن است که چنین نقدی هیچ‌گاه واقعاً معطوف به هنر نیست، و فقط معطوف به فرهنگی است که هدف اثر هنری تأکید بر آن است.

اینک دیگر مشخص شده که موفقیت اثر هنری را نمی‌توان با تلاش‌های سطحی برای جفت‌وجور کردن نظریه با آن تضمین کرد، علی‌الخصوص نظریه‌ای که مبنایی غیر از زیبایی‌شناسی داشته باشد. در این موارد فاصله‌ی میان نظریه و عمل اغلب آن‌قدر زیاد است که هر تلاشی برای شرح انتقادی اثر به تحریف معنای آن می‌انجامد. قطب مخالف این وضعیت هم البته به دست دادن توصیفی کاملاً ذهنی از اثر هنری است، توصیفی که ربط چندانی ــ یا هیچ ربطی ــ به نیت هنرمند یا حتی آن فرهنگ یا بافتار زیرفرهنگی‌ای که اثر در آن پدید آمده ندارد. اما در این مقاله نمی‌خواهیم بر نقد بتازیم، بلکه می‌خواهیم ببینیم از آن زمان که مسیر خطی مدرنیسم رفته‌رفته به ایجاد نوعی دلتا، و درنتیجه پیدایش نوعی دوران «پسا»ی جدید دز دهه‌ی هفتاد، انجامید نقد چه سرنوشتی پیدا کرده است.

جیمز ام. کولمن، زمین‌شناس، در کتاب‌اش (دلتاها: روندهای رسوب و الگوهای کاوش، ۱۹۷۶) دلتا را چنین تعریف می‌کند:

> اصطلاح «دلتا» را نخستین‌بار هرودوت، مورخ یونانی، در حدود ۴۵۰ ق.م. در اشاره به رسوبات آبرفتی مثلث‌شکل دهانه‌ی رود نیل به کار برد. در معنای گسترده‌تر،

دلتا را می‌توان ته‌نشست‌های ساحلیِ زیرآبی یا سطحیِ ناشی از رسوباتِ رودآورده دانست ...[۱۴]

من در اینجا تعریف کولمن را مجازاً به کار می‌برم. در این مفهوم برهه‌های زمانی حکم رود دارند و پایان مفهومی خاص از زمان در رابطه با هنر مدرن حکم دلتا. هنر خاکی و نوشته‌های رابرت اسمیتسون را می‌توان از این نظر که نخستین جلوه‌های رابطه‌ی استعاری میان تاریخ هنر و فرایندهای زمین‌شناختی به شمار می‌روند حائز اهمیت دانست.[۱۵] مسیرِ خطیِ تحولاتِ هنریِ شناخته‌شده در هنر غرب از مانه به بعد، به‌واقع حاکی از سیر شتابان تغییراتی است که در شیوه‌های دریافت ما از جهان، روابط ما با یکدیگر، و درک ما از زندگی رخ داده است. این فشردگی تمام‌عیارِ زمان ــ یعنی شکل زمان در دوران معاصر ــ درواقع نفْسِ تلقی ما از تاریخ را دست‌خوش دگرگونی ساخته است. تقطیر اطلاعات، ازجمله واقعیات و داده‌های تاریخی، چه‌بسا حاکی از آن باشد که تصور ما از هنر به‌عنوان یک مقوله‌ی خطی تاریخی با تقسیم‌بندی‌های قراردادی ــ زمانی به قرن‌ها، و امروز به دهه‌ها ــ در حال دگرگونی است. مفهومی چون «تاریخ هنر معاصر» که همچنان پیوند تنگاتنگی با فرهنگ دارد در ذات خود متناقض است. چنین است که ماهیت قراردادی مدرنیسم متأخر موجب تقدم جایگاه تاریخ هنر بر جایگاه خود هنر شده است.

در اواخر دهه‌ی شصت، گروه‌های مختلف هنرمندان از ایده‌ی هنرِ عاری از انسجام بصری، یعنی بدون نیت فرمیِ لازم، سخن می‌گفتند. برای هنرمندان مفهومی، آفرینش هنری عبارت بود از گروه‌بندی مجدد داده‌ها در قالب نوعی دلالت مبهم. اما نباید از پاره‌ای عواقب این قبیل تعابیر، که معطوف به ایجاد بدیل‌هایی برای نظریه‌ی مدرنیستی موجود بود، غافل شد. هنرمندان پیشتاز دهه‌ی شصت پارادایم اصالت وسیله‌ی بیان را رد می‌کردند و برای بازسازی نظریه‌های خود در باب آفرینش هنری از مفهوم «بازی‌های زبانی» ویتگنشتاین[۱۶] مدد می‌جستند. به‌قول یک هنرمند مفهومی، این نظریه ـ آگاهیِ از نوخاسته به‌معنای رویگردانی از معانی بسته در هنر و روی آوردن به کارکرد هنر در مقیاس وسیع‌تر بود. به‌عبارتی، دغدغه‌های پنهان هنر فرم‌گرا کنار زده شد، اما درعوض دغدغه‌ی آشکارتر بافتار ـ آگاهی ــ یعنی رابطه‌ی هنر با ساخت اجتماعی ــ مطرح شد. بحث این بود که اگر بپذیریم اثر هنری به‌واقع نوعی استعاره است که صرفاً به محتوای زیبایی‌شناختی می‌پردازد، پس آنگاه که پا از قلمرو هنرمند بیرون می‌نهد چه کارکردی دارد؟ چه معانی تازه‌ای به آن منتسب می‌شود؟ و نظام ارزشی چه کسی را بازمی‌نمایاند؟ در راستای این خطوط، توجه پاره‌ای هنرمندان به رابطه‌ی دیالکتیک اثرشان به‌عنوان عاملی فعال در عرصه‌ی فرهنگ معطوف شد. بی‌تردید رابرت اسمیتسون از نمونه‌های شاخص این طرز فکر بود، هنرمندی که تاریخ طبیعی آگاهی‌اش به‌شکلی استعاری با فرهنگ آگاهی‌اش در هم تنیده بود. تلاش شخص او برای سازش این دو نظام از حیث انسان‌شناسی متمایز معطوف بود به شیئیت بخشیدن به روندهای فکری‌اش و تبدیل آنها به لایه‌های زمین‌شناختی که بیننده/عکاس می‌توانست با برگذشتن از تحلیل فرمی آنها به مواجهه‌ی مستقیم زمانی ـ مکانی برسد.

اما این مسئله به قوت خود باقی است که هرگونه اثر هنری برای برقراری رابطه‌ی دیالکتیک با نظام‌های ارزشیِ از پیش نشسته در فرهنگ باید ابتدا به وجود دریافت‌کننده یا به‌تعبیری مخاطب برای خود قائل باشد. اگر شمار کسانی که زبان هنر، به‌ویژه زبان هنر پیشتاز، را می‌فهمند بسیار قلیل باشد بازی گفت‌وگو به یکنواختی می‌گراید و به‌واسطه‌ی انبوه قیدوبندها از نقش تعاملی خود بازمی‌ماند. سخن گفتن از انواع سبک‌ها، جریان‌ها، عنوان‌ها، و اسلوب‌های موجود در یک دهه‌ی پیش در قالب گاه‌شماری منسجم کاری است پوچ و وسواس‌آمیز، و تنها به کار بازار می‌آید که می‌خواهد توجیهی برای اجناس خود داشته باشد. درک این واقعیت چه‌بسا نقش جعلیات رسانه‌ای در زمینه‌ی تاریخ هنر معاصر را هم برای ما روشن سازد. عمده‌ی مطالبی که ظرف دهه‌ی گذشته به اسم تاریخ هنر جا زده شده مطالبی روزنامه‌ای است که به سبک هنجارگذاری نوشته شده است ــ اطلاعات خشک و خالی که تاریخ هنر نیست ــ تفسیرِ معتبرِ استوار بر پایه‌ی پژوهیدن در واقعیات و داده‌ها لازم است. آنچه همچون مجرایی اشیا و رویدادهای هنری را به سوی تاریخ آینده هدایت می‌کند آرای انتقادی است. آن نوع زیبایی‌شناسی کاذبی که به آن خو کرده‌ایم چندان ربطی به روش‌شناسی تاریخی و تقریباً هیچ ربطی به مانورهای عملیِ بازاری شدیداً گزافه‌کار ندارد.

در بررسی کم‌وکیف شکل‌گیری این دلتا در سه دهه‌ی پیش می‌توان از پدیده‌هایی چون هنر بدنی، هنر اجرا، هنر خاکی، هنر فرایندی، هنر مفهومی، هنر عکسی، هنر کتابی، و ضد هنر یاد کرد. تحمیل نوعی توالی خطی بر این تحولات، که بسیاری از آنها خود به شاخه‌ها و زیرشاخه‌های دیگری تقسیم شده‌اند، به‌معنای ارائه‌ی تصویری نادرست از سیر واقعی تکوین آنهاست. آیا درست‌تر آن نیست که به‌جای بارکردن نوعی گاه‌شماری مبتنی بر تاریخ ثبت‌شده بر این آثار ــ یعنی روندی درزمانی از روابط زمانی ــ ویژگی‌های همزمانی آنها را برشمریم؟ اینها به هر حال جنبش‌هایی جدا از هم نیستند، بلکه گروه‌هایی کمابیش به هم پیوسته‌اند ــ و این واقعیتی است درباره‌ی خاستگاه آنها که باید در نظر گرفت. در بیشتر موارد، به‌ویژه در نیویورک، تفاوت‌های موجود بین این جنبش‌ها مبتنی بر آگاهی کامل هر جنبش از جنبش‌های دیگر است.

در دهه‌ی هفتاد، برای توصیف هر پدیده‌ی هنری که موفق شده بود بیش از دو سال در بازار دوام بیاورد از پیشوند «پسا» استفاده می‌کردند. شایان یادآوری است که این پیشوند نخ‌نما را زمانی راجر فلای[17] برای توصیف کارهای نقاشان سیاحت‌پیشه‌ای چون ون‌گوگ[18] و گوگن[19] به ابتدای واژه‌ی «امپرسیونیسم» چسباند. اما در این سال‌ها لفظی که رایج‌تر است «پسامدرنیسم» است ــ اصطلاحی که در میان منتقدان ابهام فراوان برانگیخته است. یکی از خاستگاه‌های این اصطلاح سبکی در معماری است که یا به‌عنوان واکنشی در برابر سبک میس ون‌در روئه[20] یا به‌عنوان گونه‌ای خیال‌پردازانه از سبک ساده و بی‌پیرایه‌ی بناهای جدید پدید آمد. اما دیری نپایید که این اصطلاح به قاموس منتقدان هنری دل‌زده از نگاهِ «کثرت‌باورانه» به همه چیز راه یافت. زیرمعنای عام کثرت‌باوری چنان مبهم و عمومیت‌یافته شده بود که دیگر نه به کاری می‌آمد و نه مایه‌ی تسلی بود. کثرت‌باوری تنها نوعی استراتژی بازاری بود که التقاطی گسترده از سبک‌ها را چشم‌اندازی معقول

برای سرمایه‌گذاری جلوه می‌داد.

اصطلاحِ دقیق‌تر، علی‌رغم محدودیت‌های زمانی و سبکی‌اش، «پسامینیمالیسم» است که رابرت پینکس‌ویتن منتقد، آن را وضع کرده است.[۲۱] این تحلیل سه‌وجهی از هنر پیشتاز تولیدشده در نیویورک و کالیفرنیا از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۶ در سه زمینه جلوه‌گر می‌شود: ۱) تصویری/تندیسی؛ ۲) معرفت‌شناختی؛ و ۳) هستی‌شناختی. این تقسیم گرایش‌های مینیمالیستی به شاخه‌ها و زیرشاخه‌های متمایز نشان از آن دارد که دلتایی در حال شکل‌گیری است و مدرنیسم به‌عنوان تحولی خطی مسیر خود را پیموده و به پایان راه نزدیک می‌شود. تنها ایراد من به «پسامینیمالیسم» این است که همسازگری‌های ذوق زیبایی‌شناختی را خیلی مواقع برحسب پیشینه‌ها می‌سنجد تا برحسب تأثیر و استلزامات درونی خود اثر. میل انتقادی به بررسی پیشینه‌ها در این مراحل آغازین شکل‌گیری دلتا شاید بیشتر بر پایه‌ی حدس‌وگمان باشد تا تاریخ معنادار. به هر حال مسائل ذوقی همواره با گزاره‌های نظری تناظر ندارد. اما جنبه‌ی ستودنی نظریه‌ی پینکس‌ویتن در این زمینه، برخورداری از قابلیت ایفای نقش به‌عنوان نظریه‌ای هنجارگذار در این زمانه‌ی چندپارگی مطلق و باور قطبی‌شده به کارکرد آفرینش هنری است. این موضع تأکیدی است صادقانه و بنیادین بر این که پیشتازی همچنان مقوله‌ای پایدار، مستمر و ارزشمند است و این تجلی راستین اندیشه‌ورزی در جامعه‌ای روزبه‌روز چندپاره‌تر است.

باز یک «پسا»ی دیگر هم هست که آن را جک بِرنم، منتقد دوشان‌گرا، مطرح ساخته، که نوشته‌هایش را «مقالاتی درباب معنای هنر پسافرم‌گرا» نامیده است.[۲۲] همچنین در اواخر دهه‌ی هفتاد یک آموزشگاه هنری معتبر در تبلیغ برنامه‌های خود آنها را دارای محوریت «پسامفهومی» عنوان می‌کرد ــ اصطلاحی که اینک جزو واژگان نخ‌نمای قاموس منتقدان است. آموزشگاه‌هایی هم هستند که در تبلیغات خود از برنامه‌های «پساکارگاهی» سخن می‌گویند. به‌علاوه، هم منتقدان و هم واضعان نظریه‌های فرهنگی مرتباً در نوشته‌های خود از اصطلاح «پساساخت‌گرایی» بهره می‌گیرند، که از این نظر وام‌دار نظریه‌پردازان فرانسوی نظیر دریدا[۲۳]، فوکو[۲۴]، لیوتار[۲۵]، و لاکان[۲۶] هستند.

در سال ۱۹۷۹ داگلاس دیویس مطلبی را در سه بخش با عنوان «هنر پساپسا» در روزنامه‌ی ویلج وویس منتشر کرد.[۲۷] عنوان مطلب البته کنایه‌ای بود از فقدان هرگونه نظریه‌ی هنجارگذار منسجم از دوران مدرنیسم تاکنون. اما نکته‌ی جالبی که از لابه‌لای رشته نقل‌قول‌ها و نظرات پراکنده‌ی دیویس به دست می‌آمد بیش از آن که به سمت و سوی کنونی هنر مربوط باشد به شیوه‌ی مفروض دریافت اطلاعات توسط دنیای هنر و ساکنان آن ــ یعنی محتوای ارائه‌ی اطلاعات ــ مربوط می‌شد. بخشی از مسئله برمی‌گردد به استراتژی‌های رسانه‌ها که ترکیب‌های گوناگونی از تصویر و متن را ارائه می‌کنند و این که چگونه این اطلاعات همواره درست یک قدم جلوتر از آخرین تحولات است. البته این پدیده فقط به پیام‌های هنری مربوط نمی‌شود. همان‌گونه که در انتخابات ریاست‌جمهوری اخیر[۲۸] مشخص شد، رسانه‌ها قدرت آن را دارند که موجب وقوع پدیده‌ای «پسا» پیش از وقوع خود رویداد مربوطه شوند. درواقع واقعیت اطلاعات واقعیت فرم را غصب کرده است.

اضطراب ما را سرپا نگاه می‌دارد.

بی‌شک مفهوم اوایل دهه‌ی «هنر پسا» چندی است که رواج دارد. قدر مسلم هنرمندان فلوکسوس[۲۹] اوایل دهه‌ی شصت از ته دل خواستار نابودی هنر متعارف و تحت تأثیر دادائیست‌ها بودند. ولی حرکتی که شاید بتوان آن را یکی از مؤثرترین حرکات در دهه‌ی هفتاد برای تحقق ایده‌ی هنر پسا دانست نه از سوی هنرمندی آمریکایی، بلکه از سوی دو هنرمند روس انجام گرفت که هم از حیث جغرافیایی و هم ایدئولوژیکی فاصله‌ی زیادی با جریان اصلی فرهنگی‌ای داشت که بخش عمده‌ی هنر جدید در نسبت با آن شناخته شده است. الکساندر ملامید[۳۰] و ویتالی کومار[۳۱] زمانی که در اوایل دهه‌ی هفتاد به‌عنوان گروهی هنری در مسکو فعالیت می‌کردند در کتابچه‌ی راهنمای یک موزه به کپی یکی از مجموعه آثار کنسرو سوپ اندی وارهول[۳۲] برخوردند. آنان ابعاد بوم را اندازه گرفتند، تصویر را به‌اندازه‌ی آن بزرگ کردند، سپس آن را مطابق رنگ‌های کپی مربوطه رنگ‌آمیزی کردند. آخر سر هم این نقاشیِ خود از اثرِ وارهول را پس از تکمیل به‌وسیله‌ی یک شعله‌افکن جوشکاری سوزاندند. وقتی تصویر به‌اندازه‌ی کافی سوخت بقایایش را برداشتند و روی سطح بومی خارج از اندازه‌های رایج نصب کردند و اسمش را گذاشتند هنر پسای شماره ۱[۳۳]. و این نقطه‌ی شروع تولید یک رشته کپی‌های پاپ آرت از این دست بود.

اما آنچه برای من در مجموعه‌ی هنر پسای کومار و ملامید جالب است حل یک مسئله‌ی فرمی در نقاشی نیست، چون آثار ایشان تقریباً هیچ ربطی به حل مسائل فرمی ندارد. (ضمن این که چنین کاری نیازمند تلاش آگاهانه است.) آنچه توجه مرا جلب کرده این است که ایشان موفق به مهار تصویری رسانه‌ای شده‌اند که پیش از آن در بافتار آفرینش هنری در دوران معاصر نمود یافته و نام «تاریخ هنر» گرفته، گویی به این تصویر دویست سال پس از نوعی فرسایش طبیعی یا حریقی عمدی نگاه کرده‌اند. آنان به‌جای تلاش برای ماندن در چارچوب پیش‌بینی‌پذیریِ تاریخیِ روال‌های هنریِ فرمی تصمیم گرفته‌اند از درون فرهنگی که معنای کنونی‌اش را به اثبات رسانده بیرون بجهند و بی‌درنگ از این زاویه‌ی جدید به آن بنگرند. هنر کومار و ملامید هنر هجو است. تفسیر ایشان از فعالیت‌های هنری کنونی در فرهنگ آمریکایی شاید ناخوشایند باشد، اما نمی‌توان آن را به‌راحتی به‌عنوان صورتی از صورت‌های پیشرفت خطی جا زد. هنر آنها می‌کوشد بیرون از پارامترهای فرهنگی‌ای بماند که بر معنای هنر به‌عنوان پدیده‌ای تأکید دارند که چه‌بسا باید آن را در معرض پرسش‌گری‌هایی بیش از آنچه تاکنون مایل بوده‌ایم قرار داد.

هدف من در اینجا طرح مجدد پرسش‌های مطرح‌شده در آغاز دهه‌ی هفتاد درخصوص آینده‌ی هنر نیست. اما به هر حال می‌خواهم توجه را به راه حل‌های سطحی و مکرری که تاکنون برای مقابله با فضای نومیدی و «درماندگی خاموش» حاکم بر دنیای هنر امروز به کار گرفته شده جلب کنم. در این روزگار پیشرفت هرچه بیشترِ فناوری‌های ارتباطیِ پیشرفته به‌مدد حس‌گرهای الکترونیک، اشعه‌ی لیزر، و ماهواره‌ها، سرهم کردن یک توالی خطی از واقعیات و پیشینه‌های تاریخی با بهره‌گیری از نظام واژگانی رو به گسترش هنر جدید نه انسان‌باورانه‌ترین رویکرد به گفتمانی اساساً

انسانی است، و نه روش مناسبی برای تفسیر داده‌ها. به‌عبارت دیگر، چنین می‌نماید که نظریه‌ای با محوریت هم‌زمانی، و نه توالی خطی، پاسخ شایسته‌تری برای وضعیت کنونی قلمرو آفرینش هنری باشد. از پارادایم اصالت وسیله‌ی بیان می‌توان برای نقد یک نقاشی موفق بهره جست و اثر هنری بودن آن را هم در نظر نگرفت. اما اگر معیار نقاشیِ خوب میزان دقت و شور به‌کار رفته در رنگ‌گذاری روی بوم باشد، پس تکلیف مجسمه چه می‌شود؟ مگر می‌شود گفت که چوب بهتر از سنگ است؟ یا فولاد بهتر از مفرغ است؟ یا مثلاً فرم‌های ناوابسته و مستقل بر فرم‌های پایه‌دار برتری دارند؟ به‌بیان دیگر، امروز دیگر نمی‌توان هنر را به استناد گزینش «منطقی» یک وسیله‌ی بیان یا حتی رویکرد مشخص صرفاً به «کیفیت» محدود ساخت. ضمن این که استفاده از شفافیت فرمی برای انتقال احساس یا ایده‌ای شفاف امری بسیار عادی و طبیعی است.

دفاع من از اتخاذ رویکردی اکتشافی برای بررسی جریان‌های کنونی در عرصه‌ی آفرینش هنری به‌جای تحمیل نظریه‌ای هنجارگذار شاید این شبهه را در اذهان ایجاد کند که گزاره‌های من در اینجا بر سنتی جدلی در زمینه‌ی نقد هنر استوار است. اما واقعیت این است که این گزاره‌ها بیش از آن که جدلی باشند محافظه‌کارانه‌اند ــ و غیر مستقیم با سنتی گفتمانی که دیگرانی چون بودلر[۳۴] و راسکین[۳۵] پیش نهاده‌اند ربط پیدا می‌کنند. با این همه به آن جدال همیشگی برای برقراری گفت‌وگویی مؤثر بین هنر و فرهنگ قائلم. من دلتای مدرنیسم را نتیجه‌ی ضروری یا نقطه‌ی اوج دستاوردهای گذشته که سرآغازش به نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم برمی‌گردد نمی‌دانم، اما مقطع کنونی را نقطه‌ی تلاقی آن دستاوردها می‌دانم، نقطه‌ای که در آن چیزی که زمانِ عینی می‌نماید درواقع متشکل است از جویبارهای ذهنیِ متعددی که در ضمیر آدمی در حال شکل‌گیری است. درنتیجه، خواست من احیای روش اکتشافی، هم از منظر تولید و هم از منظر نقد، است تا با نگاهی جدی به مقطع کنونی و شناخت مؤثرِ عناصر کیفیت‌مند در این جهانِ ترافرهنگیِ همواره رو به توسعه بتوان از هنر پاسداری کرد. و پاسداری از هنر به این مفهوم نیز تنها به‌معنای آن است که همچنان بتوان آن کیفیت‌های ناموجود در رسانه‌های شرکتی و فرهنگ عامیانه، یعنی احساس و رهایی شخصی، را در هنر یافت. منتها برای آن که هنر بتواند این نقش ویژه را ایفا کند باید هنر را متمایز از دنیای هنر و همه‌ی آن رسانه‌ها و استراتژی‌های بازاریابی چنبره‌زده به گرد آن در نظر گرفت. این اراده تنها به‌شرطی محقق می‌شود که امکان بروز داوری‌های کیفیتیِ منطقی، مستقل از ساختار حمایتی تجاری‌ای که مجلات هنری را از بیان آزادانه‌ی نظرات‌شان بازداشته فراهم شود.

* مقاله‌ی حاضر ترجمه‌ای است از فصل دوم کتاب:

Morgan, robert C.*The End of the Art World* (New York: Allworth Press, 1998).

این مقاله نخستین‌بار در ۲۸ فوریه ۱۹۸۱ در اجلاس انجمن هنر کالج در سان‌فرانسیسکو، در میزگردی با عنوان «نقش نظریه در آفرینش هنری» ارائه شد. ابتدا در کتاب:

Peter Frank (ed.), *Re-Dact* (New York: Willis, Locker, and Owens, 1984)

و پس از بازنگری در کتاب:

Richard Kostelanetz (ed.), *Esthetics Contemporary*, 2d ed., (Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1989).

منتشر شد.

**پی‌نوشت‌ها:**

1. Robert C. Morgan
2. normative
3. heuristic
4. Clement Greenberg
5. Manet

۶. اشاره‌ی من به‌خصوص به این دو مقاله است:

- Greenberg, "Modernist Painting," Art and Literature, 1963
- Greenberg, "Post-Painterly Abstract," Los Angeles County, Museum of Fine Art, 1963.

Battock, *The New Art*, 1966 (revised 1973) و در مقاله‌ی اول گویا سه‌سال پیش از انتشار نوشته شده، مجدداً منتشر شده است.

۷. ازجمله‌ی این نقدها و مقاله‌ها نوشته‌های گرینبرگ است برای مجله‌ی *Partisan Review* که در اواخر دهه‌ی ۴۰ کمک‌سردبیر آن بود، *Art News* و کتاب خود او: *Art and Culture* (Beacon, 1961)

8. solipsism
9. Baumgarten
10. Kant
11. Harold Rosenberg
12. Diderot

۱۳. این یک گمانه‌زنی تاریخی و نظری است. می‌خواهم بگویم که گرینبرگ و روزنبرگ در نوشته‌های خود در زمینه‌ی نقد هنر دیدگاه‌های کاملاً متفاوتی به منابع خود داشتند.

14. James M. Coelman, *Deltas: Processes of Deposition and Models for Exploration* (1976).

۱۵. ن.ک.:

Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind" in Nancy Holt, ed. *The Writings of Robert Smithson* (NYU Press, 1979).

16. Wittgenstein
17. Roger Fly
18. Van Gogh
19. Gauguin
20. Mies
21. Robert Pincus-Witten, *Post-Minimalism* (New York: Out of London Press, 1978)
22. Jack Burnham, *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art* (New York: Braziller, 1974).

23. Derrida

24. Foucault

25. Lyotard

26. Lacan

27. Douglas Davis, "Post-Post Art", *Village Voice* (June 25, 1979);

بخش‌های دوم و سوم در شماره‌های ۱۳ اوت ۱۹۷۹ و ۱۷ دسامبر ۱۹۷۹ منتشر، و بخش چهارم نیز با موضوع عکاسی مدتی بعد در شماره‌ی ۷۱ آوریل ۱۹۸۱ منتشر شد.

۲۸. منظور انتخابات ریاست‌جمهوری ۱۹۸۰ آمریکاست که به پیروزی رونالد ریگان بر رقیب خود، جیمی کارتر، انجامید و نکته‌ی بعدی گویا اشاره‌ای باشد به تأثیر بحران گروگان‌گیری در شکست کارتر. ـ م.

29. Fluxus

30. Aleksandr Melamid

31. Vitali Komar

32. Andy Warhol

33. *Post Art No. 1*

34. Baudelaire

35. Ruskin

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی