

## نقاشی‌های تاریخ نگار «آن کاوارا»<sup>۱</sup>

نویسنده: آن روزیمر

مترجم: جهانبخش امیربیگی<sup>۱</sup>، لنایکتا امیربیگی<sup>۲</sup>

وقتی آن کاوارا اولین نقاشی تاریخ نگار خود را در تاریخ ۴ ژانویه ۱۹۶۶ نقاشی کرد، در واقع مجموعه‌ی ادامه‌داری را با پایان باز آغاز کرد که اکنون بیش از ۱۹۰۰ تابلو را شامل می‌شود. بسیاری از این نقاشی‌ها با اندازه‌های مختلف تولید و تنهایی یا گروهی وارد مجموعه‌های دولتی یا خصوصی شده‌اند. در مقایسه با سایر آثار هنری آن کاوارا، نقاشی‌های تاریخ نگار او شکل سنتی به خود گرفتند. مجموعه‌ی تاریخ نگار ۱۹۷۸، ۳۱ اکتبر (تصویر ۱) که در سال ۱۹۸۰ توسط موسسه‌ی هنری خریداری شد، ضمن حفظ تولید قواعد دوبعدی، تک‌خطی بودن و سطح رنگ‌آمیزی شده، نمونه‌ای از رویکرد سنتی آن کاوارا برای

امروز در سن ۸۱ سالگی، آگاهی از خودم را دقیقاً همان‌گونه تجربه می‌کنم که در سن ۵ یا ۶ سالگی از خودم آگاه بودم. تنها به خاطر فقدان حرکت است که ما قادر هستیم حرکت آن چیزی را که زمان می‌نامیم، مشاهده کنیم. اگر زمان در گزار است، پس لازم است چیزی وجود داشته باشد که ثابت باقی بماند و خودآگاهی آن چیزی است که ثابت می‌ماند (تولستوی، ۱۹۱۰).

زندگی، روزهای بسیار است. یک روز پس از روزی دیگر، ما از خود عبور می‌کنیم و با دزدها، ارواح، غول‌ها، پیرمردها، مردهای جوان، همسران، بیوه‌ها و برادران عاشق ملاقات می‌کنیم؛ اما همیشه با خودمان دیدار می‌کنیم (جوئیس، ۱۹۲۲).

۱. کارشناسی مجسمه‌سازی، هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. پست الکترونیک: Jahan.amirbeygi@ut.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.



**تصویر ۱: آن کاوارا (ژاپن، متولد ۱۹۲۳).** از مجموعه تاریخ نگار (سه‌شنبه) ۳۱ اکتبر ۱۹۷۸. لیکوتکس روی بوم ۱۵۵٫۸ × ۲۲۷٫۳ سانتی‌متر) انستیتوی هنر شیکاگو. طی بیست‌وپنج سال گذشته، هنرمند مفهومی ژاپنی آن کاوارا مجموعه‌ای را خلق کرده که در آن تابلوها تاریخ همان روزی که در آن ایجاد شده‌اند را نقاشی کرده است. این کار را تقریباً هرروز انجام می‌داد و اگر یک نقاشی تا پایان همان روز تکمیل نمی‌شد آن را از بین می‌برد.

فرمت نقاشی‌های این مجموعه، افقی است و در ۸ اندازه تعیین شده است (کوچک‌ترین آن‌ها ۲۵٫۴ × ۲۰٫۳ سانتی‌متر و بزرگ‌ترین آن‌ها ۱۵۵٫۸ × ۲۲۷٫۳ سانتی‌متر). باوجود اینکه هر نقاشی باید دقیقاً در همان روزی که به آن تعلق داشت شروع می‌شد و در همان روز نیز باید پایان می‌یافت، نقاش از هیچ دستگاهی برای تولید آن‌ها استفاده نکرده است. با اینکه این امکان وجود داشت که از نقاشی‌های سایز کوچک در هرروز ۳ تابلو از تاریخ‌های دیگر هم نقاشی شود، اما هرگز این اتفاق روی نداده است. اگر کار تا پایان روز تکمیل نمی‌شد،

بازنمایی تصاویر است؛ علاوه بر آن، مسئله‌ی جایگاهش در میان تحولات معاصر نقاشی و همین‌طور در میان طیف وسیع‌تری از عمل زیبایی‌شناسانه‌ی هنرمند مطرح می‌شود. هرکدام از نقاشی‌های آن کاوارا به یک روز اختصاص دارند، دقیقاً همان تاریخی که نقاشی در آن واقعاً ساخته شده است، این در نظر آن کاوارا یک جز از کل در مجموعه‌ی تاریخ نگار محسوب می‌شود. حروف، اعداد و علائم نگارشی با توجه به سایز بوم در مرکز آن قرار می‌گیرد. اگرچه این تصور ایجاد می‌شود که آن‌ها با شابلون نوشته شده‌اند، اما حروف کوچک و بزرگ ماه، همراه با شماره‌های روز و سال، توسط دست با رنگ سفید بر روی پس‌زمینه‌ی تیره ترسیم شده‌اند. طرح حروف که به صورت ذهنی توسط هنرمند انتخاب می‌شود، به‌طور ظریفی میان نقاشی‌ها متفاوت است، اما به راحتی قابل تشخیص نیستند. رنگ زمینه‌ی اولین آثار در این مجموعه آبی نیلگون است، درحالی‌که مابقی به رنگ قرمز نقاشی شده‌اند. با این حال در اغلب موارد سعی شده است، رنگ پس‌زمینه‌ی نقاشی‌ها قهوه‌ای، خاکستری تیره، سبز خاکستری، یا طیف آبی روشن باشد، اما هرگز از رنگ سیاه استفاده نشده است. کاوارا برای پس‌زمینه، چهار یا پنج لایه‌ی رنگ در هر تابلو اضافه می‌کند و برای نقاشی کردن تاریخ، ۶ یا ۷ لایه رنگ به آن‌ها می‌افزاید. او یک سطح مات غنی به دست می‌آورد، اما تمام آثار رد قلم‌مو را از بین می‌برد.

نقاشی نیمه‌تمام از بین می‌رفت. کاوارا کسی بود که آثارش به‌طور گسترده در آمریکا، اروپا و وطن خودش ژاپن نمایش داده می‌شد. از اواسط ۶۰ سالگی در نیویورک زندگی می‌کرد و به‌طور گسترده‌ای مسافرت می‌کرد؛ بنابراین اغلب وقتی آثار وی نمایش داده می‌شد خود هنرمند حضور نداشت. اهمیت نقاشی‌ها در این هفته است که آن‌ها فقط تاریخ یک روز را نشان نمی‌دهند، بلکه تاریخ خودشان را نشان می‌دهند. اگر در طول تاریخ، نقاشی‌ها با ثبت تاریخ بر پشت یا روی بوم به یک روز خاص تعلق پیدا می‌کردند، برای آن کاوارا خود تاریخ به موضوعی برای نقاشی بدل شد و این موضوع تنها تجسمی از تصویر تلویحی اثر است. علاوه بر این، هر نقاشی تاریخ نگار، فقط به خاطر تاریخ خاص خودش منحصر به فرد است. علی‌رغم این واقعیت که نقاشی‌های تاریخ

نگار شبیه یکدیگر هستند، اما ترکیب اعداد و فرم حروف آن‌ها هرگز نمی‌تواند با یک تابلوی دیگر یکی باشد. حروف و اعدادی که ممکن است مستقل در نظر آیند، به یک تاریخ غیرمادی، فرمی مادی می‌بخشند؛ بنابراین نقاشی‌های تاریخ‌نگار توانسته‌اند یک مفهوم انتزاعی را به واقعیتی عینی تبدیل کنند. به دلیل درگیری موضوعی مجموعه تاریخ نگار با زمان، شاید بتوان آن‌ها را با نقاشی‌های کلود مونه در قرن ۱۹ مقایسه کرد، برای مثال در مجموعه ۱۵ تایی «کومه‌ی علف خشک» (تصویر ۲) مونه تلاش کرد با کار در یک مجموعه، ویژگی‌های زودگذر ناشی از تغییرات لحظه‌ای نور را با گذر زمان در قالب بوم‌های متعدد ثبت کند. کاوارا، به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت، مانند مونه به اثرات خاص تغییر زمان توجه نمی‌کند، وی قصد دارد مفهوم خود زمان را به تصویر بکشد.



تصویر ۲: هشت اثر از یک مجموعه‌ی پانزده‌تایی «کومه‌ی علف خشک» که کلود مونه در سال‌های ۹۱-۱۸۹۰ نقاشی کرده است، در نمایشگاه «یک روز در کشور: امپرسیونیست‌ها و منظره نگارهای فرانسوی» در موسسه هنر شیکاگو در سال‌های ۱۹۸۴ تا ۸۵ نمایش داده شده است. مونه علاوه بر «کومه‌ی علف خشک»، از موضوعات مختلفی برای مجموعه نقاشی‌های خود، از جمله صنوبرها، صخره‌ها، نیلوفرهای آبی و کلیسای جامع روئن استفاده کرد.

همچنین می‌توان نقاشی‌های *کاوارا* را با نقاشی‌های اعداد و حروف الفبای جاسپر جونز از اواسط تا اواخر ۱۹۵۰ مقایسه کرد (تصویر ۳). جونز همانند *کاوارا*، عدد یا حرف یک فرم انتزاعی و مسطح را به‌عنوان موضوعی برای ترسیم، ارائه می‌دهد. در کار هر دو هنرمند، این نمادها به یک خودکفایی بصری می‌رسند. در آثار جونز برخلاف آثار *کاوارا* رنگ و قلم‌مو بر حروف و اعداد غالب هستند. جونز اعداد و واژگان را به‌منظور معنانشناسی و کمی به کار نمی‌برد و رنگ‌آمیزی در آثار او بر آن‌ها غلبه داشت. در بوم‌های *کاوارا*، حروف و اعداد هدف محتوایی خود را حفظ می‌کنند. اگر برای جونز، حروف و اعداد نقش تصویر صوری و ابتدایی در نقاشی را ایفا می‌کنند، برای *کاوارا* آن‌ها به خودی خود عملکرد نمادین خود را در ساختار یک تاریخ و همچنین در ساختار سطح نقاشی حفظ می‌کنند. مجموعه‌ی تاریخ نگار نشان‌دهنده‌ی درک *کاوارا* از مسائل انتقادی

مرتبط با نقاشی است که در اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ با آن روبرو شد. نقاشی‌های تاریخ نگار به موازات هنرمندانی مانند، *فرانک استلا* و *روبرت ریمن* در آمریکا یا *پیرو مانزونی* در اروپا که در حال معرفی دریافت‌های ناب و بی‌مانند خود بودند، در حال شکل‌گیری بود. در اواخر دهه ۱۹۵۰ و هم‌زمان با ظهور نقاشی اکسپرسیونیسم انتزاعی و مکتب پاریس، تعدادی از هنرمندان تلاش کردند تا نقاشی را احیا کنند؛ زیرا دریافت‌ها بودند که شاخصه رنگ این دهه، قدرت و معنای اصلی خود را از دست داده‌است. به بیان ساده‌تر می‌توان گفت، در هر دو سوی اقیانوس اطلس هنرمندان در این دوره تلاش می‌کردند تا یک سطح تصویری را به‌عنوان چیزی کاملاً جدا از واقعیت‌های خارج از آن تعریف کنند. به همین دلیل، هدف این هنرمندان نفی برگه‌های بیانگر احساسات و مضامین متعالی بود.



**تصویر ۳: جاسپر جانز (آمریکایی، متولد ۱۹۳۰).** ۰ تا ۹ (۱۹۵۹)، کلاژ روی بوم ۸۹ ۵۲ سانتی‌متر، آخن، نئو گالری، ساملونگ لودویگ. جانز در نقاشی‌های اعداد و الفبای خود در دهه ۱۹۵۰ از نقاشی برای نمایش نمادهای انتزاعی استفاده کرد. چیزی که در تابلوی ۰ تا ۹ بیشتر جلب توجه می‌کند، استفاده جسورانه‌ی جونز از قلم‌مو است. در مقابل، نقاشی‌های روزنگار *کاوارا* سعی شده رد دست هنرمند را پنهان شود، به‌این ترتیب بر جنبه اطلاعاتی موضوع تأکید می‌کنند.

این مسئله که چگونه می‌توان یک نقاشی را خلق کرد که تنها برای خودش وجود داشته باشد، به‌عنوان یک حقیقت غیر ارجاعی می‌توان از اساسی‌ترین چالش‌های سال‌های قبل از اولین نقاشی تاریخ نگار کاوارا در نظر گرفت. یکی از جملاتی که اغلب از فرانک استلا نقل می‌شود، این است که در نقاشی‌های او «تنها چیزی که دیده می‌شود وجود دارد و به‌جز نقاشی روی بوم چیزی آنجا نیست»<sup>۴</sup>. این بیانیه به‌طور خلاصه اهداف آن دسته از هنرمندان را که مایل به حذف ارجاعات شخصی و توهمی از نقاشی هستند، مطرح می‌کند (تصویر ۴). برای مثال نقاشی‌های سیاه/استلا (۱۹۵۸-۶۰) نه یک نمایش فیگوراتیو(بدنی) هستند و نه یک ساختار سلسله مراتبی را نشان می‌دهند.



تصویر ۴: فرانک استلا (آمریکایی، متولد ۱۹۳۶)، کلینتون پلازا، ۱۹۵۹. لعاب سیاه روی بوم؛ ۱۸۹×۲۵۱ سانتی‌متر شییکاگو، از مجموعه شخصی نقاشی‌های روزنگار کاوارا بی‌شبهت به نقاشی‌های سیاه استلا در اواخر دهه ۱۹۵۰ و نقاشی‌های رابرت ریمن پس از سال ۱۹۵۷ نیستند (تصویر ۵). کلینتون پلازا هیچ ارجاعی به واقعیت خارج از خود ندارد و بیننده را به تعجب از نقش خیال در هنر شگفت‌زده می‌کند.

آن‌ها با از بین بردن ضربه‌ی قلم‌مو می‌کوشیدند، نشانه‌های دخالت هنرمند در روند آفرینش اثر را پنهان کنند. در چنین آثاری که سعی در از بین بردن هرگونه تلاش مبتنی بر ساخت تصویر را دارند، پیش‌زمینه و پس‌زمینه در هم ادغام می‌شوند.

به همین ترتیب، رابرت ریمن با استفاده از مفاهیم اولیه‌ی نقاشی، همین موضوع را لحاظ کرد و اظهار داشت: «نقاشی دقیقاً همان چیزی است که مردم می‌بینند»<sup>۵</sup>. از سال ۱۹۵۷ او خود را وقت نقاشی‌هایی کرد که تصویر آن‌ها همان سطح رنگ است که بر روی زمینه اضافه‌شده است (تصویر ۵). طبق گفته‌های ریمن: «مسئله این نیست که چه چیزی بکشم، بلکه تنها مسئله این است که چگونه نقاشی کنم»<sup>۵</sup>. چگونه کشیدن همیشه تصویر نهایی محصول است. نقاشی‌های ریمن به همان اندازه که فعالیت پشت نقاشی خود را نشان می‌دهند، صرفاً خود ارجاع هستند. بوم‌هایی که با اکرولیک سفید پوشانده شده‌اند، تغییر بی‌پایان بافت سطح را که با استفاده از رنگ به وجود آمده نشان می‌دهد. در آثار ریمن این کارکرد به‌عنوان هدف بصری مشاهده می‌شود.

پیرو مانزونی پیش از مرگش در سن ۳۰ سالگی (۱۹۶۳) همان‌طور که از نقاشی‌های آ کروم (به معنای بدون رنگ) مشخص است به نتایج گسترده‌ای رسیده بود. با ظهور اولین نقاشی آ کروم که در سال (۱۹۵۷) مانزونی شروع به درک اصول نقاشی خود کرد. بعداً در سال (۱۹۶۰) در

بیانیه خود با عنوان «ابعاد آزاد» بیان کرد: «موضوع شکل دادن چیزها و یا بیان پیام‌ها نیست. آیا خیال‌پردازی انتزاع و خود بیانگری افسانه‌های تهی نیستند؟ چیزی برای گفتن وجود ندارد تنها باید بود وزندگی کرد».<sup>۷</sup> آ کروم‌ها بی‌آنکه نقاشی شوند «موجود» شدند. اولین آ کروم‌ها از بوم‌های مربعی ساخته شده است و در خمیر سفیدی به نام کائولن که جاذب آب است خیسانده شده است و از کنار به یکدیگر چسبانده شده است و بعد از خشک شدن بوم‌های آغشته به کائولن حضوری زمینی پیدا کرده‌اند. مانزونی برای خواسته‌ی خود یک سطح سفید که فقط یک سطح سفید است و نه چیز دیگر طیف وسیعی از مواد مختلف، از پارچه تا خز گرفته تا رول‌های نان پوشیده شده از کائولن، استفاده کرده است.<sup>۷</sup>



تصویر ۵: رابرت ریمن (آمریکایی، متولد ۱۹۳۰). **اتاق الیوت: منشور ۵؛ ۱۹۸۷.** آکرلیک روی فایبرگلاس با آلومینیوم؛ ۲۴۳ X ۲۴۳ سانتی‌متر، انستیتوی هنر شیکاگو. از اوایل دهه ۱۹۶۰، رابرت ریمن منحصرأ بارنگ سفید نقاشی و با دقت ظرافت رنگی آن را بررسی کرد و آثاری را خلق کرد که طبیعت و بافت سطح اثر تأمل‌برانگیز باشد.

اگرچه ابزار آن‌ها به‌اندازه نتایج‌شان متفاوت است، اما هنرمندانی مانند استلا، ریمن و مانزونی در این‌که به نقاشی، فارغ از هرگونه ارجاعات تصویری و ترکیبی یا روانشناسی، واقعیت خاص خودش را ببخشند، مشترک بودند. فارغ از ارجاعات خیالی آثار کاوارا در مجموعه تاریخ‌نگار او از یک لحاظ با نقاشی‌های این سه هنرمند رویکردی موازی دارد. حروف و اعداد تاریخ روز، جایگزین تصاویر و ترکیب‌بندی سنتی می‌شوند. در عوض، جانمایی و در نتیجه‌ی پیکربندی نمادهای انتزاعی به‌طور طبیعی به شکل منتهی می‌شود، درحالی‌که قراردادهای ترکیب‌بندی به تمایل ساخت تاریخ منجر می‌شود. نقاشی‌های کاوارا، مانند نقاشی‌های استلا، ریمن یا مانزونی، بیانی خودکفا دارند و منعکس‌کننده‌ی خود هستند. عناصر هر تاریخ به‌صورت خطوط منحنی و خطی به صورت یک کل بصری منسجم عمل می‌کنند. از آن جهت که انسان نمی‌تواند «تاریخ» را ببیند، نقاشی‌ها هیچ اطلاعاتی در مورد رابطه‌شان با واقعیت خارجی ندارند، اما در محدوده پرده نقاشی شده، «تاریخ» در غیر این صورت صرفاً یک مفهوم انتزاعی است که شکلی واقعی به خود می‌گیرد؛ بنابراین، در محتوای اصلی این اثر، مجموعه‌ی تاریخ‌نگار نشان می‌دهد که چگونه یک نقاشی می‌تواند حضور متکی‌به‌خود، مستقل (البته نه بی‌توجه) از ارجاعات بیرونی داشته باشد. با توجه به موجود بودن به‌عنوان یک تاریخ، نقاشی‌های کاوارا ادعا می‌کند که در «حال حاضر» موجود



تصویر ۶: نمایی از نمایش یکی از نقاشی‌های مجموعه‌ی تاریخ نگار. موزه هنر سینسیناتی، مجموعه شرکت RSM. عکس: جان وینچی. اگرچه نقاشی‌های روزنگار کاوارا مانند آثار استلا و رایمن به نوعی خود ارجاعی دارند اما باین وجود به واسطه‌ی درج تاریخ، به یک واقعیت خارج از خود اشاره می‌کنند. رابطه‌ی نقاشی‌های روزنگار با اندازه‌گیری و نمایش زمان به خوبی در این عکس از نمای نصب آن در یک دفتر بازرگانی دیده می‌شود، جایی که اثر ۲۱ مارس ۱۹۷۵ کاوارا توسط یک تقویم، یک صفحه پیام و سایر وسایلی که هیچ شکی به تاریخ‌گذاری خود ندارند، احاطه شده است.

در اروپا مورد بررسی قرار گرفت. استفاده‌ی مشابه آن‌ها از یک رنگ با رنگ زمینه نقاشی‌های تاریخ نگار کاوارا قابل مقایسه است، هرچند در هر مورد، اهداف نهایی آن‌ها متفاوت است. در حالی که پس از سال (۱۹۵۳) رینهارت شروع به رنگ‌آمیزی تنها بارنگ سیاه کرد تا مانند مانزونی یک «بی‌رنگ» مورد استفاده قرار دهد، کلاین پس از (۱۹۵۷) به استفاده انحصاری از رنگ‌های عمیق و آبی لاجوردی که اکنون به نام «آبی بین‌المللی کلاین» معروف است روی آورد. با آرزوی ریشه‌کن کردن همه عناصر بصری اضافی و بر هم زنده حواس از نقاشی، رینهارت با رساندن آن به مرزهای ادراک به دنبال کاهش رنگ به بی‌رنگی بود (تصویر ۷).

است، اگرچه به‌طور متناقضی تاریخ آن، ناگزیر، به زمانی اشاره دارد که در حال حاضر گذشته است (تصویر ۶).

رنگ یکدست پس‌زمینه‌ی هر نقاشی کمی متفاوت است و ممکن است از خاکستری تا آبی و گاهی به رنگ قرمز تغییر کند به‌طوری‌که این پرسش مطرح می‌شود که رنگ در این آثار چه نقشی را ایفا می‌کند. نقاشی‌های سیاه/استلا، نقاشی‌های سفید ریمن و آثار «بی‌رنگ» مانزونی به‌طور مشابه برای جلوگیری از تداعی‌های نمایشی، نمادین یا عاطفی که رنگ می‌تواند ایجاد کند، عمل می‌کنند. در اواخر دهه ۱۹۵۰، موضوع رنگ به صراحت توسط آد رینهارت در آمریکا و ایو کلاین

وزنده هستند<sup>۱۲</sup>». درحالی که رینهارت، رنگ را مداخله‌ای در بیان خلوص می‌دانست، کلاین آن را وسیله‌ای برای تصور یک واقعیت بیکران و غیرمادی در خارج از «دنیای روان‌شناختی بصری ارثی ما» می‌دانست<sup>۱۳</sup>.

نگرش کاورا نسبت به رنگ در بین دو دیدگاه زیبایی‌شناسی متفاوت رینهارت و کلین قرار می‌گیرد. برخلاف آن دو، کاورا ادعایی در مورد رنگ به صورت مثبت یا منفی ندارد. او نه تلاش

می‌کند آن را سرکوب کند و نه به قدرت فراتر رفتن از واقعیت دنیوی آن اعتقاد دارد. رنگ، برای کاورا، نشانگر کاهش نور است. حروف سفید و پس‌زمینه رنگی تابلوهای تاریخ، در اصل، به تقابل بین نور روز و تاریکی شب اشاره دارد<sup>۱۴</sup>.

درحالی که رنگ به اشیاء، تعریف می‌بخشد و ممکن است پیوند عاطفی یا نمادین با آن‌ها داشته باشد؛ اما در کار کاورا، رنگ چنین ارتباطی را حمل نمی‌کند و در نهایت تنها از لحاظ اشباع، ارزش یا رنگ مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. در بافت نقاشی شده‌ی آن، رنگ هر اثر به‌اندازه‌ی تاریخ آن صریح است و هیچ کدام از دو نقاشی دقیقاً شبیه هم نیستند.

نمی‌توان به‌طور قطعی به این سؤال که چگونه ممکن است رنگ هر تابلو با وقایع آن روز یا وضعیت روحی کاورا ارتباط برقرار کند یا این سؤال که چرا هنرمند، رنگ خاصی را برای هر تاریخ انتخاب کرده است، پاسخ داد. اینکه یک نقاشی روزنگار قرمز روشن باشد، یا آبی تیره یا یکی از بسیار رنگ‌های خاکستری تیره، تفاوت

تصویر ۷: آد رینهارت (آمریکایی، ۱۹۱۳-۱۹۶۷). نقاشی انتزاعی، ۱۹۶۱-۶۶. رنگ‌روغن روی بوم؛ ۱۵۲،۴ × ۱۵۲،۴ سانتی‌متر انستیتوی هنر شیکاگو، هدیه‌ی بک دکتر و خانم ایروینگ فورمن (۱۹۸۵/۱۰۶۷). آد رینهارت در سیزده سال آخر زندگی خود، هنر انتزاعی خود را به محدودیت‌های جدیدی در نقاشی‌های سیاه‌سوق داد تا به این وسیله ماهیت نقاشی را در یک زمینه تک‌رنگ بررسی کند. رویکرد رینهارت به رنگ، بسیار شبیه به رویکردی است که کاورا در رنگ‌آمیزی آثارش دارد. کاورا نیز از در نقاشی‌های خود از یکرنگ یکنواخت استفاده می‌کند، با این‌حال رنگ را در هر اثر تغییر می‌دهد.

کلاین روحیه‌ای کاملاً متفاوت داشت و سعی داشت رنگ را به نسبت‌های اساطیری ارتقا دهد و ادعا می‌کرد، «از طریق رنگ، من یک تطابق کامل با فضا تجربه می‌کنم، من واقعاً آزادم»<sup>۸</sup>. رینهارت نوشت در مورد رنگ مسئله‌ای غلط، غیرمسئولانه و جنون‌آمیز وجود دارد، چیزی که کنترل آن غیرممکن است<sup>۹</sup>. با این حال، کلین اظهار داشت که پیش از رسیدن به سطح رنگی، انسان خود را مستقیماً در مقابل مسئله‌ی روح می‌یابد<sup>۱۰</sup>. از منظری دیگر، هر دو هنرمند نقاشی را به‌عنوان یک هویت مستقل تعریف می‌کنند. رینهارت که میل دارد نقاشی را به ذات خود خلاصه کند<sup>۱۱</sup> و کلاین که اعتقاد دارد، «نقاشی‌ها حضوری مستقل

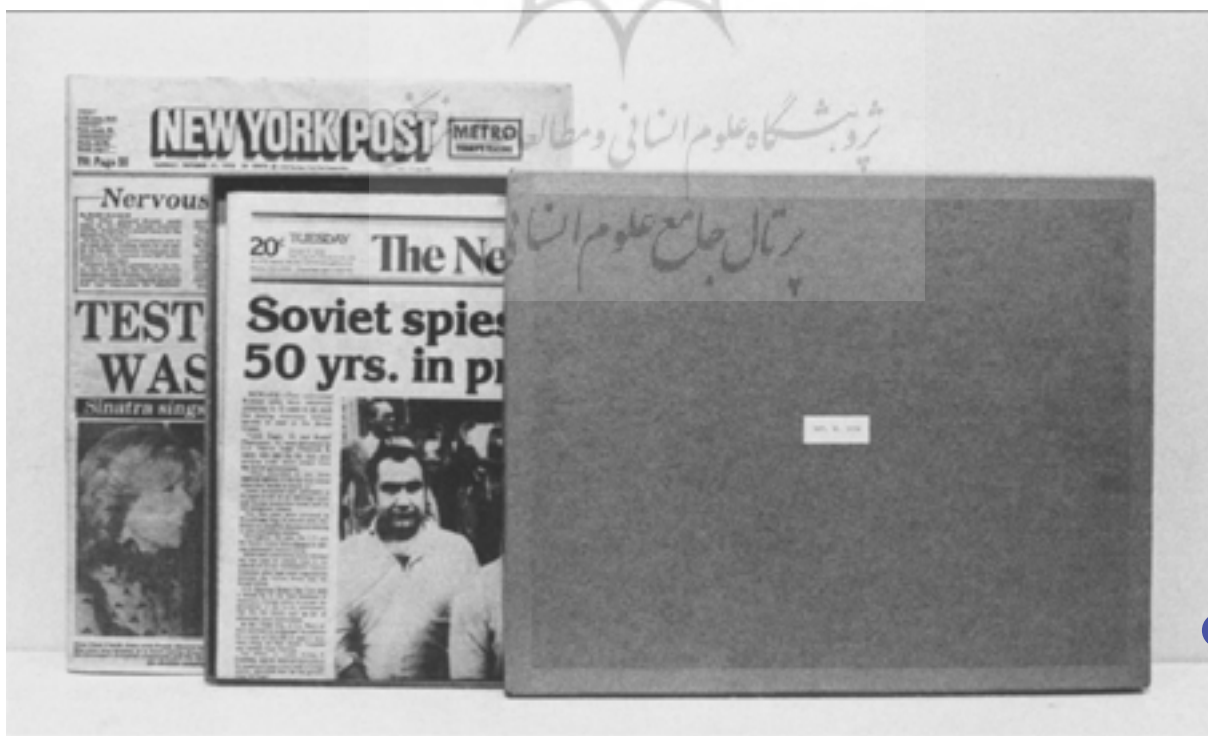


موضوعی به جز بیان خود «تفاوت» ایجاد نمی‌کند. تغییرات جزئی از یک خاکستری به خاکستری دیگر و تغییرات بزرگ‌تر از خاکستری تا آبی یا قرمز، این آثار را از هرگونه تعصبی دور می‌کند. در عوض، رنگ پس‌زمینه‌ی نقاشی‌های روزنگار، به این علت که با توجه به اتفاقات خاص ایجاد نشده‌اند، بی‌نهایت متنوع هستند. رنگ قرمز یا آبی به همان اندازه که رنگ‌های متنوع خاکستری در اکثر نقاشی‌های تاریخ نگار یافت می‌شود، معنی دارد.

کاوارا با اعمال محدودیتی در انتخاب رنگ خود که در عین حال انحصارطلبانه نیست، یک پتانسیل بی‌انتهای برای ایجاد تفاوت فراهم می‌کند. ذهنیت و عینیت انتخاب، یکدیگر را خنثی می‌کنند، چراکه تمایز ظریف در رنگ که منجر به ظاهر یکنواختی می‌شود، همچنین این یکنواختی را نقض می‌کند. از آنجا که رنگ یکی از عناصر

ادراک است، به طوری که «هر آنچه را که به نظر غیرقابل توضیح، اما چندوجهی را رنگ می‌کنند»، رنگ هر نقاشی تاریخ نگار مانند تاریخ آن ممکن است افکار خاصی را برانگیزد؛ اما بدون ارجاع به ایده‌ها یا احساسات خاص برای خود، یک کیفیت باقی می‌ماند. در یک درجه‌بندی نامعین، عوامل فیزیولوژیکی و روان‌شناختی نقش اساسی در دیدگاه انسان ایفا می‌کنند، بنابراین احساسی دوگانه از حقیقتی بی‌واسطه و راز غیرقابل نفوذی که با این آثار آشکار می‌شود را افزایش می‌دهد.

نقاشی‌های تاریخ نگار کاوارا بر اساس واقعیتی تجربه‌شده از مقاطع، گذرا هستند و تغییرات مداوم از شب به روز و بالعکس را ثبت می‌کنند. هر اثر دارای یک جعبه‌ی مقوایی دستی ساز است که، شامل یک روزنامه از آن روز در شهری است که کار در آن نقاشی شده است (تصویر ۸).



تصویر ۸: آن کاوارا، جعبه مقوایی و روزنامه‌ها، از مجموعه‌ی تاریخ نگار (سه‌شنبه، شکل ۱ را ببینید). عکس: آن روریمر. در این تصویر و تصویر بعدی، می‌توانیم بیان خاص هر روزی را که کاوارا در آن نقاشی می‌کرده، مشاهده کنیم. هر یک از نقاشی‌های روزنگار با یک روزنامه (مانند مورد تصویر ۹، بخشی از روزنامه) از زمان و مکانی که کاوارا آن را نقاشی کرده، همراه است.

DEC.17.1979



تصویر ۹: آن کاوارا. مجموعه‌ی تاریخ نگار «دوشنبه» (به همراه جعبه مقوایی و روزنامه). لیکوتکس روی بوم؛ ۶۱.۷ X ۴۶.۲ سانتی متر. نیویورک، موزه هنرهای مدرن همان‌طور که این تصویر می‌بینیم، یک نقاشی تاریخ نگار ممکن است همراه با روزنامه و جعبه‌ی همراه آن نمایش داده شود.

با نقاشی خود به نمایش گذاشته شود یا نشود، بر استقلال و وابستگی این دو تأکید دارد. از اوایل قرن ۱۹، هنگامی که ژرژ براک و پابلو پیکاسو کاغذ روزنامه را در کلاژهای خود وارد کردند (مخروط پاپیر)، روزنامه‌ی روزانه به‌عنوان نماینده‌ای از دنیای غیر هنری، مادی، متفاوت از دنیای داستانی بوم یا نقاشی عمل کرده است. در بطری مارک وی، شیشه‌ای، روزنامه ۱۹۱۳ (تصویر ۱۰)، پیکاسو، به طرز جالبی، کلمه «ژورنال» (روزنامه) را به «ژور» (روز) محدود کرد، شاید به عنوان یک شوخی در کار استفاده شده است، از آنجا که بطری با برند «vieux» (قدیمی) است؛ درحالی‌که کاغذ روزنامه، مربوط به آن روز است. کاوارا در تضاد با هنرمندان کوبیست که قطعات

یا بخشی از صفحه روزنامه که به داخل در جعبه چسبانده شده است (تصویر ۹). متن زیرنویس‌ها نقل‌قول‌های طولانی تا عبارات کوتاه، از یادداشتی شخصی گرفته تا یک رویداد بین‌المللی را شامل می‌شوند. در سال‌های متأخر، فقط روز هفته نوشته شده است. این جعبه نقاشی را در نوع خود به‌عنوان یک شیء تعریف می‌کند، درحالی‌که زیرنویس‌ها و روزنامه‌ها اثر هنری را به واقعیت موجود و روزمره پیوند می‌دهند. قرار دادن یک روزنامه یا بخشی از آن در جعبه‌ی نقاشی، درحالی‌که بر دوگانگی بین هنر و واقعیت هرروزه تأکید می‌کند، هم‌زمان آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. این واقعیت که روزنامه‌ی در جعبه ممکن است

روزنامه را در یک بافت کلی تصویری ادغام می‌کردند، عمداً کاغذ روزنامه را جدا از نقاشی نگه می‌دارد. به صورت استعاری، یک مرز مشخص بین واقعیت هنر و غیر هنر ترسیم می‌کند. با این وجود کاوارا به طور نامحسوس به ارتباط «واقعی» آن‌ها اشاره می‌کند. از این رو، نقاشی و روزنامه بدون پیوند به یکدیگر، مورد ارجاع متقابل قرار می‌گیرند.

روزنامه، نقاشی‌های تاریخ نگار را در دنیای تغییر مدام و رویدادهای ادامه‌دار (برخلاف ماهیت «بی‌زمان» هنر)، همراهی می‌کند. در این رابطه، نقاشی‌های اندی وار هول، از اوایل دهه ۱۹۶۰ را به یاد می‌آوریم که تیتراصفحه اول روزنامه‌ها را به تصویر می‌کشید (تصویر ۱۱). وار هول، روزنامه تصاویری از تولید انبوه، نامرتبط با هنر و با تأکید بر شوکه کننده بودن، ارائه داد.

از نظر کاوارا، برخلاف وار هول، موضوع روزنامه ارتباط مستقیمی به نقاشی ندارد و در واقع تنها یک معیار سنجش از گذرا بودن زندگی روزانه است. روزنامه، به طور کلی بخشی از یک نقاشی روزنگار است، اما هم‌زمان در حوزه‌ی غیر هنری خود باقی می‌ماند، بدین ترتیب پیوندی با پدیده‌هایی که روز به روز در دسترس همگان است، برقرار می‌کند. علاوه بر این، ترکیب روزنامه با نقاشی تاریخ نگار جانشینی برای امضای دستی هنرمند و نشانی معتبر برای اعتبار سنجی بر پایه‌ی واقعیت بود.

آثار انتقالی کاوارا در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ علایق هنری را نشان می‌دهد، که در نقاشی تاریخ نگار



تصویر ۱۰: پابلو پیکاسو (اسپانیایی، ۱۸۸۱-۱۹۷۳). بطری Vieux Marc، شیشه، روزنامه، ۱۹۱۳. زغال و کاغذهای چسبیده. ۴۶۹ X ۶۲،۶ سانتی‌متر پاریس، موزه‌ی هنر مدرن. استفاده‌ی کاوارا از روزنامه‌ها پیشینه‌ی برجسته‌ای دارد: پیکاسو در اوایل قرن از آن‌ها الهام گرفت و اندی وار هول (تصویر ۱۱) در دهه ۱۹۶۰ برای بیانی طعنه‌آمیز درباره فرآگیر بودن تصاویر تولید انبوه از آن‌ها استفاده کرد.

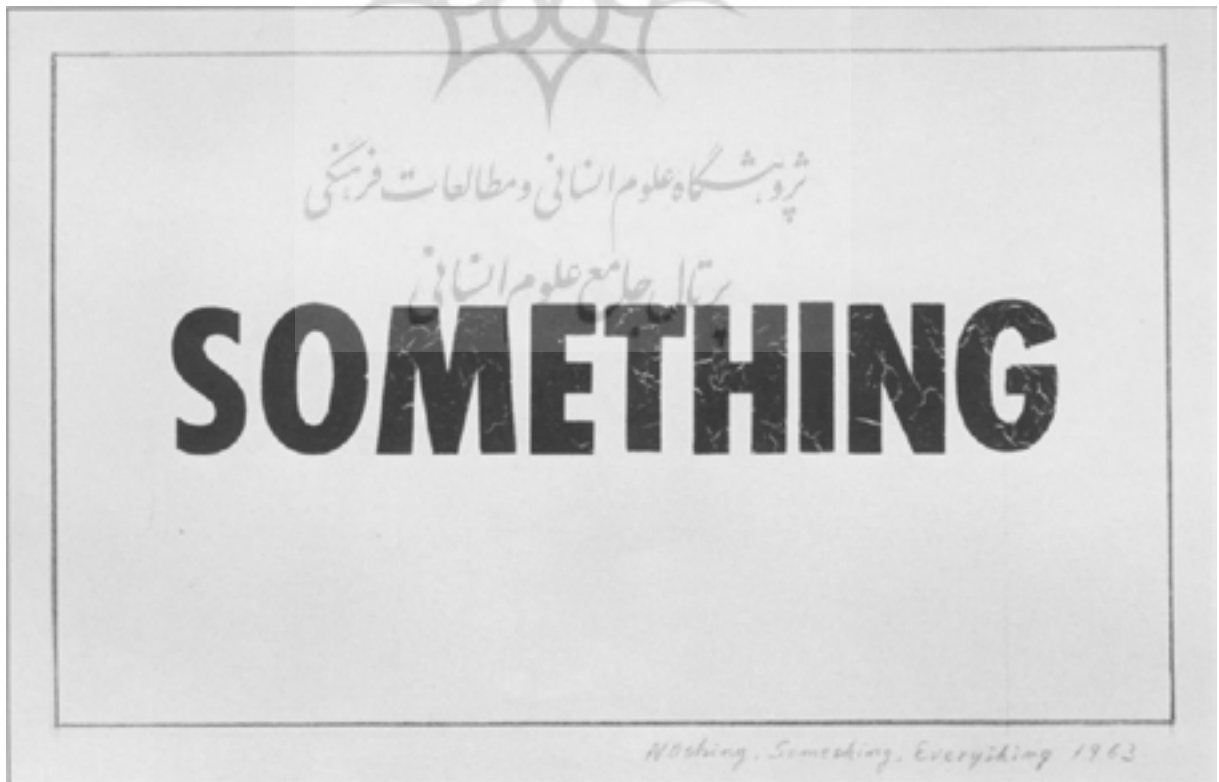


تصویر ۱۱: تصویر ۱۱. اندی وار هول (آمریکایی، ۱۹۲۸-۱۹۸۷). پسری برای مگ، ۱۹۶۲. پلیمر مصنوعی روی بوم، ۱۸۲،۹ x ۱۳۲ سانتی‌متر واشنگتن دی سی، گالری ملی هنر (۱۹۷۱، ۸۷، ۱۱).

به اوج خود می‌رسد. به عنوان مثال اثری با عنوان «هیچ چیز، چیزی، همه چیز» (تصویر ۱۲). یکی از صدها نقاشی این دوره، به طرق مختلف مجموعه‌ی تاریخ نگار را پیش‌بینی می‌کند. حروف بزرگ سیاه، لتر است (حروف برگردان)، کلمه‌ی «چیزی» را تشکیل می‌دهند. یک خط مدادی حروف را در یک کادر مستطیل شکل که از کاغذ تبعیت می‌کند، محصور کرده است. کلمه‌ی «برخی چیزها» جدا، منزوی، بزرگ‌شده است. به‌عنوان موضوع بازنمایی تصویری، به‌تنهایی می‌ایستد و خواهان توجه است: به‌عنوان یک کمیت یا یک شیء؟ برای چه مقدار یا چه چیزی؟ به معنای واقعی کلمه خارج قرار گرفته و هیچ اطلاعات کلامی در خود ندارد، بنابراین کلمات «هیچ چیز»، «چیزی» و

«همه چیز» شکلی بصری به خود می‌گیرند. از آنجاکه در چارچوب قالب مستطیل سنتی قرار می‌گیرند، آن‌ها به‌صورت «اشکال» خوانش می‌شوند؛ بنابراین کلمه، به‌عنوان یک شیء دوبعدی و به‌عنوان یک دال انتزاعی به موضوع تصویر تبدیل می‌شود.

یک طراحی با عنوان «Egg» (۱۹۶۴) که حروف بزرگ آن، با مداد مشخص شده است، تقریباً یک مرز مستطیل شکل مدادی را پر می‌کند و طراحی دیگری به نام Rulers (۱۹۶۴) که دو خط‌کش معلق را به تصویر کشیده است، به همین ترتیب، زمینه را برای انجام کار اصلی کاوارا فراهم می‌کنند. سه حرف کلمه‌ی «Egg» در حالی که استقلال خود را به‌عنوان عناصر بصری اعلام می‌کنند هنوز در ایجاد معنای کلامی



تصویر ۱۲: آن کاوارا. هیچ چیز، چیزی، همه چیز، ۱۹۶۳. لتر است (حروف برگردان) و مداد روی کاغذ؛ ۳۰.۵×۲۰.۵ سانتی‌متر. کاوارا در ابتدای کار خود، شروع به استفاده از زبان به‌عنوان موضوع در نقاشی‌ها و سایر آثار خود کرد. کلمه «چیزی» در اینجا خارج از یک زمینه کلامی وجود دارد و به‌نوعی اهمیت بصری پیدا می‌کند.



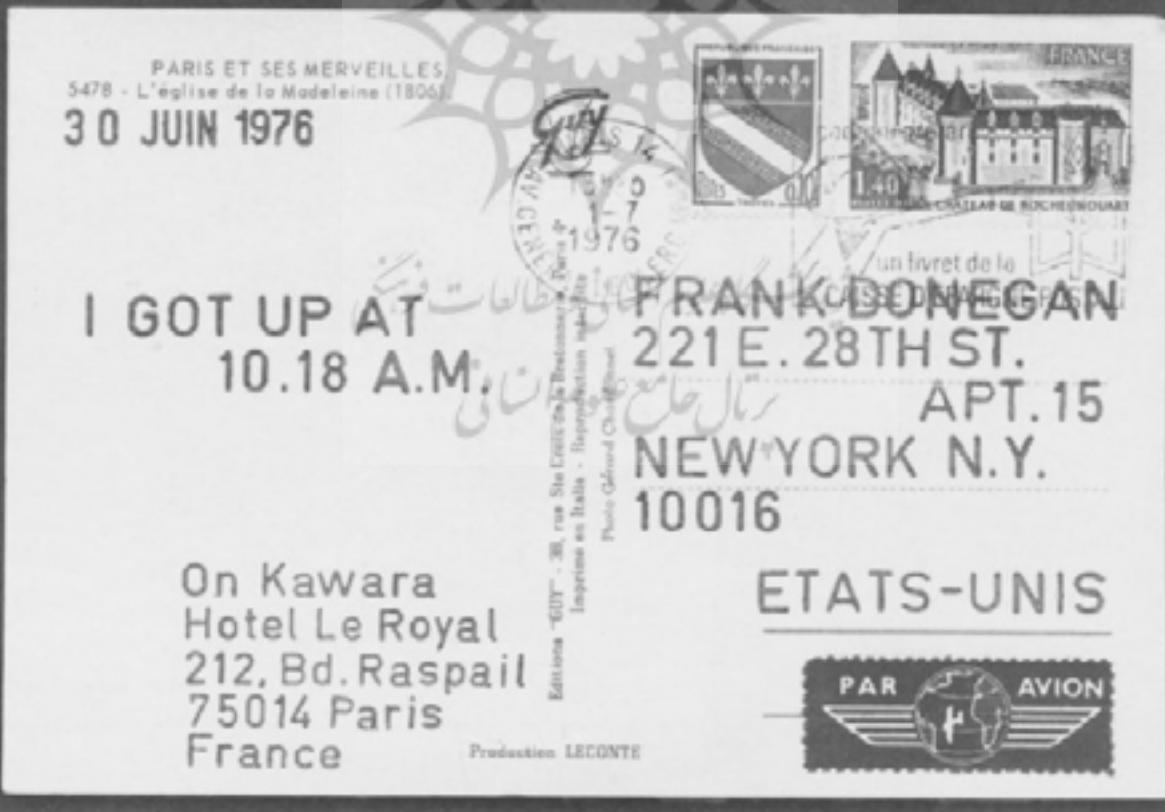
تصویر ۱۳: آن کاوارا. سؤال‌ها: «جملات بسازید...»، ۱۹۶۴. مداد روی کاغذ: ۲۵،۵ x ۴۳ سانتی‌متر. درک کاوارا از الگوی بصری واژه‌ها در این کار اولیه‌ی او مشهود است، به طوری که برای جمله‌سازی با فعل «گرفتن» بی‌نهایت امکان در نظر می‌گیرد.

در کار قبلی دو ستون از اصطلاحات مختلف وجود دارد که به صورت دستی در یک کادر مربع نوشته شده‌اند و از فعل «to take» (گرفتن) به عنوان نقطه عزیمت برای عباراتی مانند «to take off» (بلند کردن)، «to take part in» (آوردن) استفاده می‌کنند. در بالای دو ستون دستورالعملی نوشته شده است، «با موارد زیر جمله بسازید». نقاشی‌های کاوارا، بایبان صریح و چشمگیر تاریخی که در آن خلق شده‌اند، به لحظه‌ی پیدایش خود اشاره می‌کنند؛ بنابراین جایگاه خود را در دامنه‌ی تاریخ معین می‌کنند. اگر در یک سطح این نقاشی‌ها تنها تصاویری خاموش و بی‌صدا هستند، در سطحی دیگر نشان‌دهنده‌ی رویدادهای بی‌شماری از شخصی‌ترین تا جهانی‌ترین اتفاق هستند که در آن تاریخ به خصوص روی داده است؛ مانند نشانه‌های زمانی، نقاشی‌های تاریخ‌نگار بر محیط خود تأکید می‌کنند، چه در میان دیگر آثار هنری قرار گیرند و یا بر روی دیواری خود را

مشارکت دارند. خط‌کش‌ها به طرز ماهرانه‌ای با مسئله‌ی پرسپکتیو و توهم مواجه می‌شوند. خط‌کش‌ها با مداد کشیده شده‌اند و به نظر می‌رسد در فواصل مختلفی از ناظر، در فضای یک اتاق ضمنی آویزان شده‌اند، زیرا خط‌کش سمت چپ که نزدیک‌تر به نظر می‌رسد، طولانی‌تر از سمت راستی است. کاوارا با طراحی از ابزارهایی که در زندگی عملی اطلاعات دقیقی از واقعیت به ما می‌دهند، به طبیعت متناقض تصاویر دوبعدی اشاره می‌کند. در این طراحی خط‌کش‌ها صرفاً عناصر تصویری هستند و نه ابزار مفیدی که برای ثبت دقیق فاصله به کار می‌روند. به این ترتیب نقشی آشکارکننده پیدا می‌کنند و به اصطلاح، تفسیر غلط فضای سه‌بعدی را آشکار کردن ماهیت ساختگی آن نشان می‌دهند. در این آثار اولیه، شمایل و زبان به صورت «egg» یا «some-thing» در صفحه‌ی تصویری ادغام می‌شوند و همان‌طور که خط‌کش‌ها به ما یادآوری می‌کنند، علی‌رغم توانایی بالقوه خود برای فریب دادن، مسطح باقی می‌مانند. این نقاشی‌ها با رد کردن کاربرد این وسایل، کیفیت دقیق و واقعی نقاشی‌های تاریخ‌نگار را از پیش نوید می‌دهند. آثار دیگر قبل از نقاشی‌های تاریخ‌نگار، مانند سؤال‌ها: جمله بسازید... (تصویر ۱۳) و کد (۱۹۶۵)، بینش بیشتری در مورد روش هنری کاوارا به ما می‌دهند.

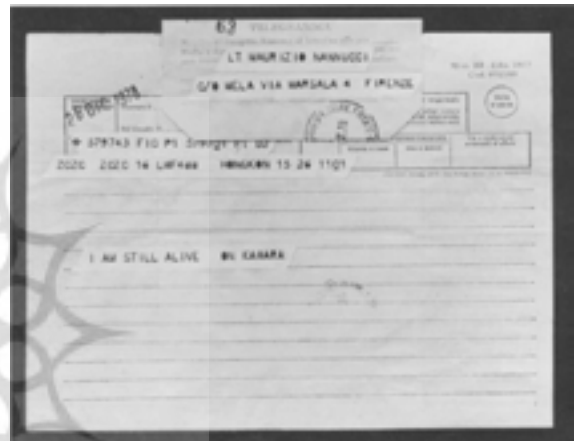
منزوی کرده باشند. *کاوارا* با استفاده از هنر خود، زمان را که ممکن است، به‌عنوان اصلی‌ترین نیروی سازنده تجربه و آگاهی انسان در نظر گرفته شود به‌صورت ملموسی بازنمایی می‌کند. علاوه بر مجموعه‌ی «امروز»، فعالیت‌های *کاوارا* به‌عنوان یک هنرمند آثار مهم و ادامه‌دار دیگری را نیز شامل می‌شود که به‌صورت مشابهی به دنبال موقعیت خود هستند و با افزایش مخاطب و با اشاره به عمر به‌غایت محدود خود، به‌طور نامحسوسی، در تضاد با پس‌زمینه‌ی نامحدود فضایی و زمانی قرار می‌گیرد. از سال ۱۹۶۶ همراه با معرفی نقاشی‌های تاریخ‌نگار، *کاوارا* یک مجموعه دفترهای کلاسوری را نگه‌داری می‌کرد که شامل اثری بود به‌عنوان «من می‌خوانم». صفحات متوالی که مرتبط با روزهایی از سال هستند که *کاوارا* در آن روزها نقاشی می‌کرد، حاوی بریده‌هایی از مطبوعات روزانه است که *کاوارا* آن‌ها را روی یک ورق استاندارد یا کاغذ گرافیکی می‌چسباند و مهر روز، ماه و سال را بر آن می‌زد. تکه چسبانی‌های اولیه برای «من می‌خوانم» جزئیاتی در مورد نقاشی آن روز خاص به *کاوارا* ارائه می‌کرد، به این ترتیب، مقدمه‌ای بر ایده‌ی این اثر شد. علاوه بر این، این بریده‌ها از روزنامه‌هایی بریده می‌شد که در محل خلق نقاشی تاریخ‌نگار چاپ شده بود. علاوه بر این از سال ۱۹۶۸، *کاوارا* دو مجموعه‌ی دفتر مشابه، با عناوین «I met» و «I went» دارد. مجموعه‌های ابتدایی این دفترها حاوی گزارش‌هایی از برنامه‌ی سفرهای این هنرمند

است که با جوهر قرمز بر روی نقشه زیراکس شده از شهری که در آن بوده، نشان داده شده است. *کاوارا* مسیر روزانه‌ی خود در خیابان‌های شهر و حرکتش از مقصدی به مقصد دیگر (مقاصد ضروری یا کاری، گشت‌وگذار یا نیازهای عادی زندگی) را با کشیدن پلانی خطی مستندسازی می‌کرد. مجموعه‌ی دفترهای اخیر، شامل صفحات جداگانه‌ای است که تاریخ بر روی آن مهرشده و *کاوارا* اسامی هرکسی را که می‌شناخت و در طول بیست‌وچهار ساعت با آن روبرو شده بود، تایپ می‌کرد. در این اثر، زبان جای خط را می‌گیرد و نقاط اتصال بین فردی را که در طول زمان شکل گرفته، آشکار می‌کند تا برای وجود فردی یک چهارچوب اجتماعی بسازد. این سه اثر (من می‌خوانم، رفتن و ملاقات کردم) که توسط هنرمند گردآوری شده است، با استفاده از رسانه‌های نمایشی در دسترس (رسانه‌های خبری، نقشه‌ها و...)، زمان انتزاعی را در برابر واقعیت به هم پیوسته‌ی مردم، مکان‌ها یا رویدادها به نمایش می‌گذارد تا رسماً محتوا را منتقل کند. *کاوارا* همچنین از شیوه‌های ارتباطی موجود برای انتقال پیام زیبایی‌شناختی خود بهره می‌برد. از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۹، او هرروز یک پیام را توسط کارت‌پستال برای دو نفر منتخب پست می‌کرد. در هر مورد، کارت‌ها با کادری افقی یک صحنه‌ی خاص از شهری که *کاوارا* در آن ساکن بود یا شهری که در آن زمان از آن بازدید می‌کرد، نشان می‌داد (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴: آن کاوارا. من در ساعت ۱۰:۱۸ صبح بیدار شدم، ۱۹۷۶. مهر روی کارت پستال. به مدت یازده سال، کاوارا یک مجموعه کارت پستال را هر روز برای افراد منتخب ارسال می‌کرد تا زمان بیدار شدن خود را اعلام می‌کند. کاوارا در هر یک از کارت پستال‌ها و تلگراف‌های خود (تصویر ۱۵) تاریخ و مکان پیدایش آن‌ها را به‌وضوح مشخص کرده و در واقع به‌عنوان بخشی از یک مجموعه در حال اجرا عمل می‌کردند.

به این ترتیب گیرنده، با توجه به تصویر خاص روی کارت، از محل جغرافیایی هنرمند مطلع می‌شد. در طرف دیگر کارت، کاوارا زمان دقیق بیدار شدن خود را مهر می‌کرد، با گفتن «من در ساعت ... از خواب بلند شدم». در اصل، سنت ارسال کارت پستال، روشی را برای زیر سؤال بردن «بی‌زمانی» هنر در اختیار او قرارداد و به او اجازه داد در عوض بر توانایی خود به‌عنوان

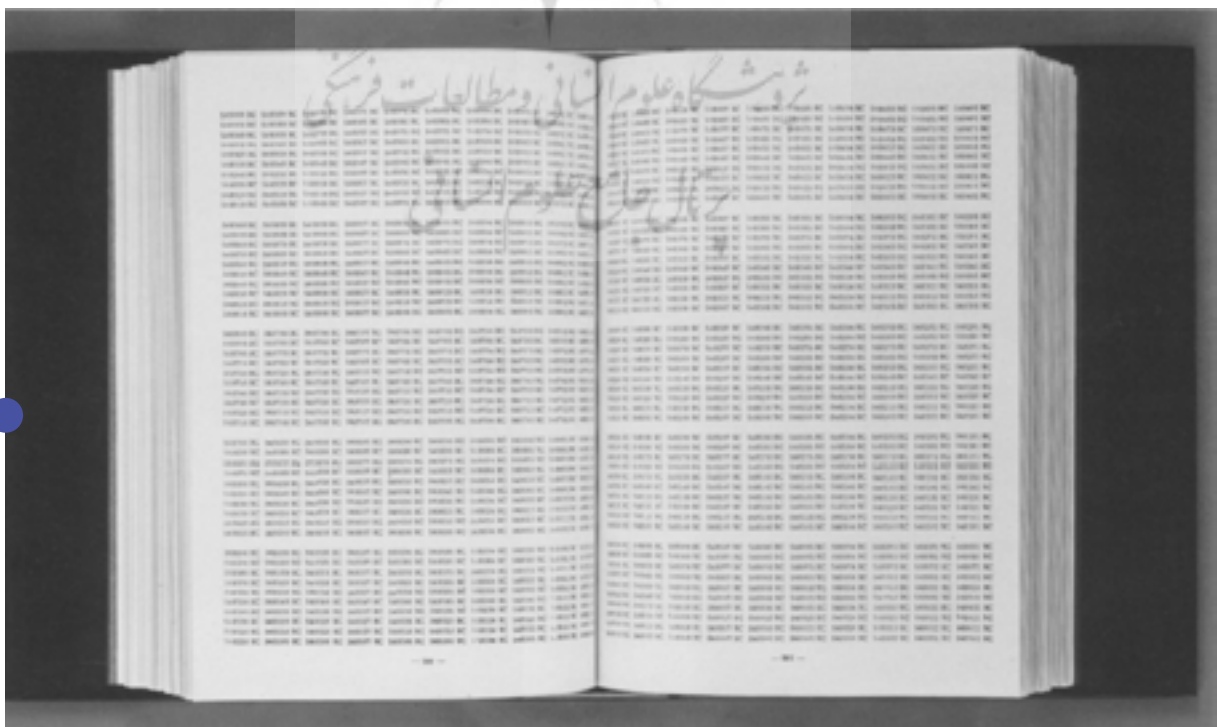


تصویر ۱۵: آن کاوارا. من هنوز زنده هستم، ۱۹۲۷. تلگراف.

وسیله‌ای برای برقراری ارتباط و بازنمایی ارزش آن بیش از یک شیء دائمی و گران‌بها تأکید کند.<sup>۱۵</sup> تلگراف (و اخیراً نامه‌های الکترونیکی) که کاوارا از سال ۱۹۷۰ به‌طور متناوب برای گیرندگان منتخب ارسال کرده است، به همین ترتیب به روش‌های مدرن ارتباط نیز تکیه می‌کنند (تصویر ۱۵).

پیام فوری از طرف هنرمند چنین خوانده می‌شود: «من هنوز زنده‌ام»، به گیرنده، کوتاهی و ایجاز حضور فردی را یادآوری می‌کند. کاوارا به‌خوبی این واقعیت را نشان داد که لازم نیست اثر هنری در برگه‌های سنتی محصور بماند، یا به‌عنوان یک شیء منحصر به فرد و خاص وجود داشته باشد و یا از طریق شبکه‌های تجاری خرید و فروش حاصل شود.

دو اثر، یک میلیون سال پیش (شکل ۱۶) و

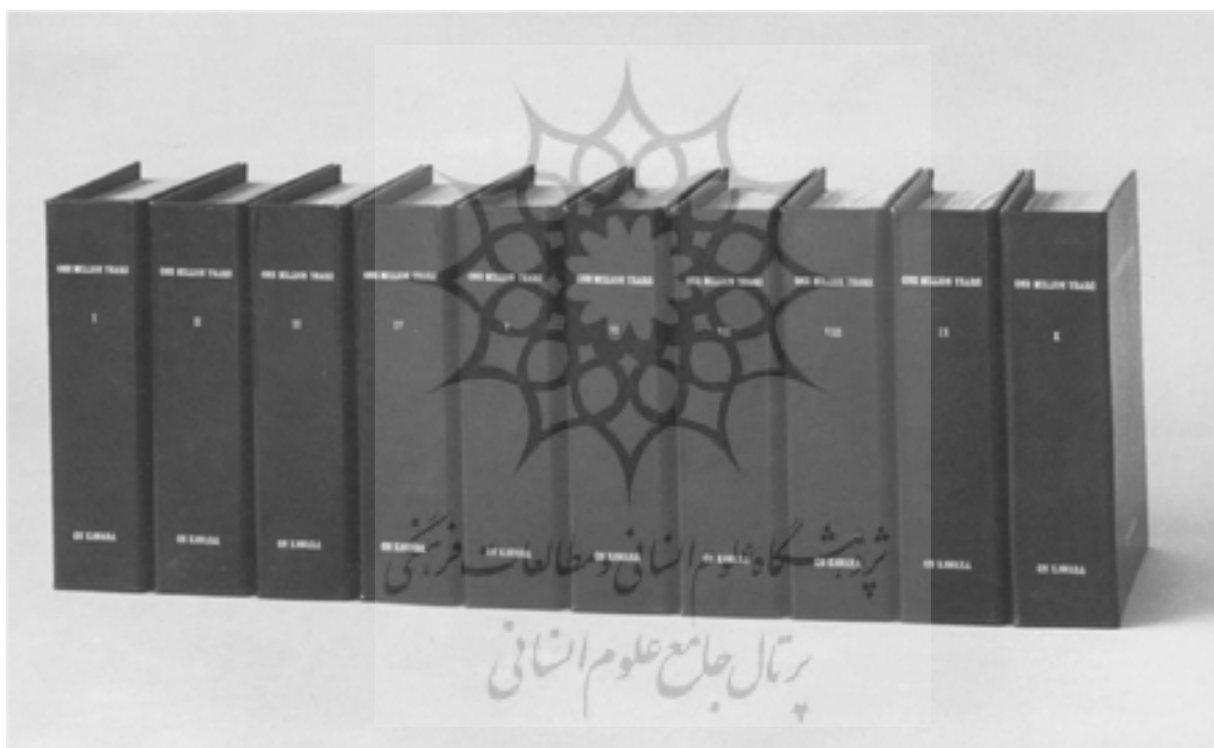


تصویر ۱۶: صفحه‌ای از یک میلیون سال قبل، ۱۹۶۹. این اثر و اثر مشابه آن، یک میلیون سال آینده (تصویر ۱۷)، گستره‌ی وسیعی از زمان را در یک ماهیت عددی به نمایش می‌گذارند و در اینجا در این حجم عظیم محاط شده است.



کتاب، یا به بیان دقیق‌تر در یک «حجم»، به معنای واقعی کلمه، مفهوم غیرمادی بودن زمان را با مادی بودن ملموس می‌آمیزد. همانند تمام آثار او، اعداد و حروف غایت نمادین و نمایشی خود را با عملکرد خود به‌عنوان اشکال بصری درهم می‌آمیزند. به‌این ترتیب، *کاوارا* فرم و محتوا را در تفهیم آثاری ادغام می‌کند که ظرفیت انسان را در درک زمان و مکان، به‌صورت انتزاعی و قابل‌مشاهده نشان می‌دهند.

یک‌میلیون سال آینده (تصویر ۱۷)، بازه زمانی وسیع و درعین‌حال قابل‌اندازه‌گیری را از ۹۹۸۳۱۰ قبل از میلاد تا سال ۱۹۶۹ بعد از میلاد و از سال ۱۹۸۱ تا سال ۱۰۰۱۹۸۰ نشان می‌دهد.<sup>۱۶</sup> ردیف ستون پی‌درپی که در هر سال به تفکیک دهه، در کاغذهای سفید ۲/۸۱×۱۱ اینچی در ۲ مجموعه دفتر یادداشت به تعداد ۱۰ جلد تایپ شده است. *کاوارا* با نشان دادن یک‌میلیون سال گذشته و میلیون سال آینده در فضای واقعی یک



تصویر ۱۷: آن کاوارا. یک‌میلیون سال بعد. ۱۹۸۱.

۱. این مقاله براساس مقاله ای که قبلا در کنسرسیونم دیژون (آن کاوارا) منتشر شده، نگارش شده است، کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۸۵.
۲. این نقاشی در ۷۳ و مین نمایشگاه آمریکایی موزه، ۹ ژوئن تا ۵ اوت ۱۹۷۹، به همت ای. جیمز اسپریر و آن روریمر به همراه سایر آثار کاوارا به نمایش گذاشته شد. این تابلو در کنار نقاشی دیگری با همان اندازه، ۱۶ جولای ۱۹۶۹، از مجموعه‌ی تاریخ نگار ("نیل آرمسترانگ"، ادوین ای. آلدین، جونیور، مایکل کالینز) نصب شده بود که در روز پرتاب آپولو ۱۱ به ماه، همانطور که زیرنویس آن (نام فضانوردان آن سفر آورده شده) مشخص است، نقاشی شده است.
۳. به نقل از گریگوری باتکوک، هنر مینیمال: منتخب انتقادات (نیویورک، ۱۹۶۸)، ص. ۱۵۷
۴. به نقل از فیلیس توچمن، "مصاحبه ای با رابرت ریمن: آرتمیون (مه ۱۹۷۱)، ص ۵۳.
۵. به نقل از کریستل سائر، "رابرت ریمن: معرفی"، در زوریخ، سالن هنرهای بین المللی جدید، رابرت ریمن، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۰)، ص. ۱۵
۶. نقل شده در لندن، گالری تیت، پینی مانزونی: نقاشی ها، نقش برجسته ها و اشیا، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۷۴)، ص. ۴۷
۷. همان.
۸. به نقل از ایو کلین، "ماجراجویی تک رنگ؛ در هوستون، انستیتوی هنر، دانشگاه رایس، ایو کلاین، بین المللی، نگاه به گذشته، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۲) - ۸۳، ص ۲۲۰.
۹. به نقل از مارگیت روول، "آد رینهارت: سبک به عنوان بازگشت"، نیویورک، سالامون آر، موزه گوگنهایم، آد رینهارت و رنگ، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۰)، ص. ۲۳.
۱۰. ایو کلاین، "جنگ: کمی اسطوره شناسی شخصی تک رنگ"، در هوستون، انستیتوی هنر، دانشگاه رایس (یادداشت ۷)، ص. ۲۱۸
۱۱. نیویورک، موزه سالامون آر. گوگنهایم (یادداشت ۸)، ص. ۲۶
۱۲. به نقل از کلاین، هوستون، انستیتوی هنر، دانشگاه رایس (یادداشت ۷)، ص. ۲۲۱
۱۳. همان، ص. ۲۲۴
۱۴. پیشنهاد شده توسط هنرمند در گفتگو با نویسنده، ژانویه ۱۹۸۵.
۱۵. این مجموعه در سال ۱۹۷۹ متوقف شد، زمانی که مهر لاستیکی کاوارا که روی کارت پستال ها استفاده می کرد از کیف او در استکهلم به سرقت رفت. این کار ممکن است روزی از سر گرفته شود. استکهلم، موزیم مدما، آن کاوارا: تداوم! ناپیوستگی ۱۹۶۳-۱۹۷۹، کاتالوگ نمایشگاه (۱۹۸۰-۸۱)، ص. ۱۰۵
۱۶. تاریخ شروع / خاتمه با توجه به سالی که کاوارا مجلدات را شروع کرده متفاوت است. یک میلیون سال - گذشته در دوازده نسخه وجود دارد، در حالی که نسخه های یک میلیون سال - آینده هنوز به اتمام نرسیده است، هشت یا نه نسخه تا به پایان رسیدن آن باقی مانده است.

- انتشار در موسسه‌ی هنر شیکاگو.
- مطالعات موزه، موسسه هنر شیکاگو.

RORIMER, "The Date Paintings of On Kawara," pp. 137-120.

This article is based on an earlier essay published in Le Consortium Dijon, On Kawara, exh. cat. 1985.

1. This painting was exhibited in the museum's 7)rd American Exhibition, June -9August s, 1979, organized by A. James Speyer and Anne Rorimer, along with other works by Kawara. It was installed next to another painting of the same size, July 14 tgep, Today Series ("Neil Armstrong, Edwin E. Aldrin, Jr., Michael Collins")• which was painted on the day of the launching of the Apollo 1 t to the moon, as its subtitle (which names the astronauts of that voyage) suggests.
2. Quoted in Gregory Bancock, ed., Minimal Art: A Critical Anthology (New York, 1968), p. 157.
3. Quoted in Phyllis Tuchman, "An Interview with Robert Ryman: ArtPmon (May 1971), P. 53.
4. Quoted in Christel Sauer, "Robert Ryman: Introduction," in Zurich, InK. Halle Pir internationale neue Kunst, Robert Ryman, alt. cat. (1980), p. ti.
5. Quoted in London, Tate Gallery, Piny Manzoni: Paintings, Reliefs and Objects, exh. cat. (1974), p. 47.
6. Ibid.
7. Quoted in Yves Klein, "The Monochrome Adventure; in Houston, Institute for the Arts, Rice University, Yves Klein, int- oh, A Retrospective, exh. cat. (83-1982), p. 220.
8. Quoted in Margit Rowell, "Ad Reinhardt: Style as Recurrence: in New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Ad Reinhardt and Color, exh. cat. (1980), P 23.
9. Yves Klein, "The War: A Little Personal Mythology of the Monochrome," in Houston, Institute for the Arts, Rice University (note 7), p. 218.
10. See New York, Solomon R. Guggenheim Museum (note 8), p. 26.

11. Klein quoted in Houston, Institute for the Arts, Rice University (note 7), p. 221.

12. Ibid., p. 224.

13. Suggested by the artist in conversation with the author, January 1985.

14. The series stopped in 1979, when the rubber stamp Kawara used on the postcards was stolen from his briefcase in Stockholm. This work may be resumed someday.

See Stockholm, Moderna Museet, On Kawara: continuity! discontinuity 1979-1963, exh. cat. 80-0980, p. los.

15. The beginning and concluding dates vary according to the year in which Kawara started the volumes. One Million Years—Past exists in twelve editions, while editions of One Million Years—Future are still in progress, eight or nine having been completed.

